الآداب الأجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد ٩٨ ربيع ١٩٩٩ السنة الرابعة والعشرون



الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد ٩٨ ربيع ١٩٩٩ السنة الرابعة والعشرون

الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

« الآداب الاجنبيـة »

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة اشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الادب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الادب الابداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الادبي .

* توجه جميع المراسلات باسم امانة التحرير .

* المقالات المنشورة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة .

* المواد التي تتلقاها المجلة لا ترد لاصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

الاشتراك السنوي

داخل القطر ١٠٠ ل.س

الاقطار العربية للافراد ٢٠٠ ل.س أو ١٠ دولارات امريكة

خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س أو ١٥ دولارا امريكيا

الدوائر الرسمية داخل القطر ٢٠٠ ليرة سورية

الدوائر الرسمية في الوطن العربي ٢٥٠ ل.س أو ٢٠ دولارا امريكيا

الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي ٥٠٠ ل.س أو ٢٥ دولارا امريكيا

اعضاء اتحاد الكتاب ٥٠ ل.س

المراسلات

باسم امانة التحرير

الادارة

اتحاد الكتاب العرب

دمشق ـ اوتستراد المزة

ص . ب ٣٢٢٣

تنويه

إلى القراء الأعزاء :

بمناسبة العيد الفضي لمجلة الآداب الأجنبية تعتزم المجلة إصدار عدد خاص بالاتجاهات النقدية المعاصرة وتدعو المترجمين الأعزاء إلى إرسال مساهماتهم إلى المجلة بالسرعة الممكنة.

□

كلمة المحرر

تجربة...
مع الترجمة

■ قمر كيلاني ■

إنها تجربتي مع الترجمة... ولا أقصد أنني أقوم بهذا الفن الجميل الأصيل فأنا لم أفعل منذ سنوات الدراسة الثانوية والجامعية... وكنا نتساءل في جيلنا لماذا يترجمون شعر أبي ريشة. ونزار قباني والسياب وغيرهم ولماذا لا تنتقل بعض أعمالنا الروائية أو القصصية إلى اللغات الأجنبية لاسيما وأننا كنا (ولا زلنا) فخورين بهذه الإبداعات التي لا يفوقها بقليل أو كثير إبداع آخر. في لغات أخرى. ربما يحصل ذلك الآن بعد أن انفتح العالم بعضه على بعض. وبعد أن أصبحت شبكات الاتصال تفوق الخيال... وربما أيضاً قارنوا الأعمال التي ترجموها بما يوازيها أو يساويها في لغاتهم... وخلصوا إلى نتائج في التقدير نلمح ظلالها في الجوائز... وسطعت أسماء بعضهم في الصحف والمجلات على أنهم المعبرون عن زمانهم... وعن صور أوطانهم.

أن نترجم أدبنا العربي... بعضه وقليله، والمختار منه ونقدمه إلى العالم فهذه مرحلة نطمح إليها... ولعل الترجمة (الانترنيتية)، وسواها تقوم بها في المستقبل إن تعريفاً وتوصيفاً أكثر منها تقويماً وتصنيفاً، وربما في غياب الأسرار الجمالية في النصوص الإبداعية التي تحملها اللغة قبل أن يعبّر عنها... وتعجز أحياناً عن أن تنلها. كما العطر مهما ارتقت صناعته لا

يستطيع أن ينقل سر الزهر.

أقصد بتجربتي مع الترجمة وفي هذه المجلة بالذات مواكبتي لمسيرتها خلال ربع قرن، وهي تجهد وتجاهد لتؤدي رسالة ثقافية ليست خافية ولا مستترة. وكلما امتد بها الزمن كان شعور القائمين عليها أنها تصبح أساسية وضرورية في عالم انفتحت بين ثقافاته الحدود. وتكسرت بين عزلاته السدود.

وعلى الرغم من تكاثر عدد المترجمين في المجالات الإعلامية المبثوثة كتابة وسماعاً ورؤية وهي في ازدياد حسب الطلب فإن عدد المترجمين المحترفين (إن صح التعبير) للنصوص الإبداعية في الأجناس الأدبية أو الفكرية الثقافية هي في تناقص وتقلص لأسباب قد تبدو في ظاهر الأمر عرضية لكنها جوهرية ليس أولها المكافآت والتعويضات ولا آخرها التفريغ للترجمة... والترجمة فقط. وإذا كنا .... مؤسسات كبيرة كاتحاد الكتاب العرب أو وزارة الثقافة مثلاً... وهما تعنيان بالمترجمات والمترجمين في حدود معينة... (وفي اتحاد الكتاب جمعية خاصة بالترجمة) إذا كان الأمر كذلك فإن واجباً قد أصبح ضرورياً وواضحاً في إنشاء (دار) خاصة بالترجمة... تشرف عليها الدولة وتمولها... ليس للإبداع والفكر والثقافة فقط، بل لسائر أنواع العلوم والفنون التي أصبحت الحاجة إليها ملحة لمواكبة العصر.

في هذه الكلمة انتقل إلى ناحيتين اثنتين في تجربتي مع الترجمة:

١ – إن أعداداً كثيرة من المغتربين في كافة أنحاء العالم هم من أصول عربية وقد حافظوا حيث هم.. على لغتهم الأم... والأكاديميون منهم والمبدعون بعد أن امتزجوا بالشعوب والأمم التي يعيشون بينها هم قادرون على نقل إبداعاتنا وتراثنا الفكري والثقافي... ليس هذا فقط بل على تزويد دوائر الإشعاع في الترجمة بما هو مستجدّ على الساحات الإبداعية والثقافية والعلمية أيضاً... وبهذا يهيؤون لأبناء أوطانهم أن يتواصلوا مع الينابيع الغربية خصوصاً... أو الأجنبية عموماً.

التي تتجدد مياهها باستمرار. فماذا لو اطلعنا على آخر إنتاج ياباني... أو افريقي... أو أمريكي لا تيني قبل الفرنسي أو الإنكليزي أو الأمريكي؛ ماذا لو أننا ربطنا خيوطاً معاصرة بين التيارات الأدبية المعاصرة في أوطاننا مع أنحاء العالم؟ أما عن التراث ونقله برؤى عصرية فهذه في اعتقادي مهمة وطنية وقومية... هي جوهر الانتماء للعروبة التي ثبت بالأدلة أن لا أحد يتنكر لها أو يسقطها عنه مهما طال الزمن في الغربة أو الاغتراب.... وإذا كان قد نسيها أو تناساها فإن الوسط الذي يعيش فيه سيعتبره مقطوع الجذور... ويحاول أن يعثر على جذور أخرى ليست أصلاً له.

هؤلاء الذين أتحدث عنهم قد يشكلون في مواطنهم الجديدة في المهاجر والمغتربات أندية أدبية أو روابط وحلقات ثقافية وينشؤون صحفاً ومجلات بالعربية أو دوراً للنشر تهم الجاليات هناك لكنهم للأسف لا يتواصلون مع السياق العام في أوطانهم الأصلية وهم إن فعلوا فإنما يهدفون إلى (اطلاع) بني قومهم على نشاطهم ونتاجاتهم الخاصة ذات النكهة الخاصة وكأنما يريدون أن يطلّ أو يتعرف أبناء أوطانهم على الغربة والاغتراب من خلالهم.

صحيح أن هذه التجارب جيدة في عمومها وتطعم الإبداع العربي بطعوم جديدة إلا أنّها لا تحسب على الإبداع العربي... كما لا تحسب على الإبداع الأجنبي... وما قولنا في هذا المجال بمن يكتبون مباشرة وأصلاً بلغة أجنبية؛ فهل هذا أدب عربي بلغة غير عربية أم العكس الذي يجب أن يكون هو الصحيح أدب عربي بلغة عربية ثم ينقل بعد ذلك إلى لغة أخرى ولو من خلال صاحبه نفسه وحصراً كما فعل بعض المهجريين الأوائل كجبران وعريضة ونعيمة وسواهم... ألا يقول قائل إن جبران مثلاً كتب مباشرة باللغة الإنكليزية؛ هذا صحيح لكنه وبعد مؤلفات كثيرة بالعربية اختصر الطريق وألف بالإنكليزية بروح وانتماء عربيين وظل عربياً يحمل وجهه العربي الأصيل الذي لا يزال الغرب يعرفه به حتى الآن.

٢ – الناحية الثانية وهي لا تناقض الأولى بل تكملها وهي أن في وطننا العربي وفي سوريا خاصة جاليات أو أقليات ذات قوميات مختلفة حرصت

وتحرص خلال عقود طويلة من الزمن على أن تحتفظ بلغاتها وأصالتها وأساليب تعبيرها (إضافة إلى تقاليدها وعاداتها) وربما كان لها إصدارات من نشرات ومجلات وكتب بهذا الاتجاه بغرض المحافظة على الأصول والجذور.... وهذا لم يمنعهم بالطبع عن أن يتقنوا العربية ويتشربوها لغة وإبداعاً ووسائل تعبير وأن يطعمّوا العربية بنتاجاتهم الخاصة... ذات الطبيعة الخاصة... إلا أنهم للأسف لا يحاولون إلا قليلاً أن يعرّفوا أبناء العربية بما هو مستجدّ على ساحات أوطانهم الأصلية من فكرية أو ثقافية أو إبداعية، ولو فعلوا لكانوا بذلك (رسل) تواصل حضارات ونماذج ثقافات.

ولعل تجارب مجلتنا تختزن بعض المعاناة فقد يصادف أن تتوجه المجلة إلى إصدار عدد خاص عن قومية ما... ناهضة ناشطة بعد أن تمّ الاعتراف بها على المستوى الدولي... رفعت أعلامها... وبثت سفاراتها أقول قد يصادف ذلك وأول ما تفكر به المجلة هو الاتصال بالجاليات المعنية في هذا الأمر... ليس على اعتبار أنها القناة الوحيدة...

بل الأكيدة إلاّ أننّا لا نجد لديها الحماسة الكافية التي نتوقع ولا الرد السريع أو البطيء على مبادرتنا الطيبة في تعريف وطننا بما هو متألق وجيد في أوطانٍ غيرنا... وماهو قد أثبت جدارته وثباته رغم المحن والظروف التي حاولت طمسه أو إبعاده عن الأذهان والوجدان.

تجربتي مع الترجمة وهذه التجربة خاصة جداً... لأن الأمور تبدو وكأنها ليست التزاماً من نوع ما... بل مزاجاً من أنواع ما...

أليست مهمتنا أيضاً أن نقدم للقارئ العربي في كل مكان ما يعبر عن التزامنا؟...

والمجلة إذ تطوي عددها ذا الرقم ٩٧-لعام ١٩٩٩، نأمل لها وثبة من وثبات.... وخطوة أسرع من كل الخطوات لتدخل القرن القادم... والعصر المجهول القادم.

□□□

المقـــال

١-لطيف خوشابا وترجمة النص المسرحي في العراق
د: ضياء خضير
٢- الوظيفية بقلم أوصوالد ديكرو،
ت.د.عبد الكريم كبداني براشد
٣- أنطوان جالان و"ألف ليلة وليلة"،
ت:عبد الواحد شريفي
٤- المدخل إلى رحلات ابن بطوطة،
تأليف: فينسنت مونتيل، ت: د.محمد عليّ داهش
٥- يوجين يونيسكو يكتب للأطفال
ت.نبيل أبو صعب
٦- مارنا تسفيتايفا من رسائلها
د.ناديا خوست
٧- مختارات من أشعار مارينا تسيتايفا،
ت: د.ثائر زين الدين
٨- الكاتب الألماني هاينريش مان،
د.عبده عبود
٩- كيف نقرأ، بقلم ت.تودوروف - ت:د.محمد نديم خشفة
١٠- المترجم بوصفه قارئاً، ت: ثائر ديب

(لطيف وخوشابا)

وترجمة النص المسرحي في العراق

(١٨٩٠-١٩٣٩)

■ د. ضياء خضير ■

كلية الآداب- جامعة بغداد

يحتل النص المسرحي المترجم أو المعد عن(ريبرتوار Repartoire) المسرح الأوروبي مكاناً بالغ الأهمية في المسرح العراقي منذ نهاية القرن الماضي. فقد كاد المسرح الأوربي أن يكون الوسيلة الوحيدة المتاحة أمام الجمهور العراقي لاكتشاف هذا النوع الأدبي الجديد، سواء أكان ذلك راجعاً لندرة النصوص المسرحية العراقية والعربية الموضوعة، أم لمجرد الرغبة في اكتشاف (الآخر)..

وقد يكون من نافل القول أن نذكر أن حركة الترجمة العراقية، في هذا الحقل أو غيره، لم تكن عند بدايتها في الربع الأخير من القرن الماضي، بأهمية، وسعة حركة الترجمة الموجودة في أقطار عربية أخرى، مثل مصر ولبنان. ناهيك عن أن كثيراً من النصوص الدرامية المترجمة في هذين القطرين كانت تُستقبل في العراق وتمارس تأثيراً ما في تشكيل وعي المثقف العراقي فيما يتصل بهذا الجانب الخطير من جوانب الأدب الأوربي.

ويجد الباحث أن حركة الترجمة المسرحية التي بدأت في العراق بداية متواضعة منذ ذلك التاريخ، لم تختلف، في اتجاهاتها العامة، عن تلك التي كانت سائدة في مصر ولبنان، وإن تكن النصوص الدرامية المترجمة باللغة العربية

الفصحى هي وحدها التي كان يجري الاهتمام بها وقراءتها وتقديم بعضها على الخشبات العراقية. ولذلك فإن من المؤسف حقاً أن مسرحياً مثل جميل صنوع(أبو نظارة) ومترجماً مثل محمد عثمان جلال(١٨٢٨-١٨٩٨) لم ينالا الاهتمام الذي يستحقانه من العراقيين، مع أنهما كانا من أكبر العاملين في هذا النوع الأدبي ترجمةً وإعداداً وتأليفاً، وذلك لأسباب يتعلق معظمها بكون إنتاجهما موضوعاً باللغة المصرية الدرامية، هذه اللغة التي لم يتردد عثمان جلال من نقل بعض روائع المسرح الكلاسيكي الفرنسي الذي كتبه موليير وكورناي إليها(١)

وعلى كل حال، تسمح لنا الدراسات الموضوعة عن حركة الترجمة في مصر منذ النصف الثاني من القرن الماضي بتقرير حقيقة إن المترجمين العرب الذين قدّموا لنا النماذج الأولى من فن الدراما لم يكونوا ينضوون في إطار مدرسة مسرحية محددة. فالمعيار الوحيد المتبع في اختبار النص هو شهرةُ المسرحية الأوربية أو شهرة كاتبها، ثم مدى ملاءمتها للذوق العربي السائد في تلك الفترة.. أما الأساليبُ والطرقُ المتّبعة في الترجمة فتختلف هي الأخرى من مترجم لآخر، وإن تكن الغالبيةُ العظمى من المترجمين يميلون إلى إجراء تغييرات أساسية.

النصوص التي يشتغلون عليها من أجل جعلها مناسبةً لذوق الجمهور العربي وإدخال اللون المحلي عليها. فهم يضيفون إليها، ويختصرون منها، ويغيّرون في نهايات بعض فصولها، كما يضعون لها أشعاراً وأغاني كان جمهور تلك الفترة قد اعتاد سماعها.. فإذا أضفنا إلى ذلك أنّ بعض النصوص الدرامية كانت تُطبع بعد تقديمها على الخشبة، وأن بصمات العاملين في الإخراج واضحةً عليها، تبيّن لنا أن الهدف الأول من ترجمة المسرحية ليس القراءة، وإنما توفير نصوص يمكن أن تستخدمها الفرق المسرحية المختلفة في عملها؛ وما يمكن أن يُسمى(طبعة إخراجية) هي التي قد تتوفر بين أيدينا عن النص المترجم، وليس الترجمة الأدبية أو الدرامية الدقيقة.

وعلى العموم، يمارس بعضُ المترجمين عملهم انطلاقاً من رؤية خاصة؛ فهم يعتقدون أن الأدب الأوروبي يمثل تراثاً شائعاً يستطيعون أن يأخذوا منه ما يحوز على إعجابهم، مهما يكن أصحابه ومستوى كتاباتهم، والمراحل الزمنية التي ظهروا فيها. وسيكتسب مثلُ هذا العمل شرعيةً أكبر إذا استطاع المترجمُ أن يجري

تغييراتٍ في بعض الفصول فيضيف من عنده أو يقتطع بعض العبارات، أو المشاهد الكاملة. والأستاذ(عطية أبو النجا) يرى بأن المترجم أو المعد يلتقي هنا مع الشاعر في تراثنا العربي، حيث يبني على الموضوع الواحد القديم الذي يكتبه شاعرٌ آخر قصائد جديدة ينسبُها لنفسه(٢).

إن(مي) التي أعدها سليم النقاش عام ١٨٨٦ عن مأساة(كورناي Corneille) (هوراس Horace)، و(شهداء الغرام) التي أعدّها(نجيب الحدّاد) عن(روميو وجولييت) شكسبير، و(لباب الغرام، أو الملك متريدات) التي أعدها أبو خليل القبّاني عام ١٨٨٤ عن(Mithsndate) لراسين.. إلخ تقدم أمثلةً بسيطة لذلك.

ومن الناحية الأخرى، نجد أن بعض المترجمين يعيرون اهتماماً أكبر للحفاظ على طبيعة النصوص التي يترجمونها. فه م يبدون أكثر أمانةً ودقة. ومن بين المسرحيات التي تنتمي إلى هذا النمط من الترجمات يمكن أن نذكر(زوبعة البحر) التي ترجمها(محمد عفت) عن العاصفة(La Tempete) لشكسبير، وكذلك(مكبث Mecbeth) للمترجم نفسه..

وبعضُ المترجمين كانوا يعمدون إلى المزج بين الطريقتين بغية الاقتراب من الجمهور الشرقي وعدم الإطاحة بمعنى النص ولغته. فهذا النوع من الترجمات لا ينطوي إلا على تغييرات بسيطة في النصوص الدرامية المترجمة. ومن الممكن أن يُمثل لذلك بمسرحيات من قبيل(تسلية القلوب في روايات ميروب) التي أعدّها محمد عفّت أيضاً عام ١٨٨٩ عن(ميروب Mirobe) لفولتير، وكذلك ترجمة إبراهيم رمزي التي ظهرت عام ١٩١٤ لـ(قيصر وكليوبترا - Caesar and Cleopatra) لجورج برناردشو(٣).

ونحن نلتقي بهذه الاتجاهات نفسها تقريباً لدى المترجمين العراقيين الذين بدأت أعدادهم بالتزايد منذ نهاية القرن الماضي. ويمكن أن نحدد في هذا الصدد، اتجاهين رئيسيين في الترجمة هما الترجمة الحرّة أو الإعداد، والترجمة التي تكون أكثر أمانةً للنصوص المترجمة.

وفي الحالة الأولى يُعطي المترجم لنفسه الحق في إجراء تغييرات عديدة في النصوص بزعم جعلها أكثر ملاءمة للوسط الاجتماعي الذي تقدم إليه باللغة العربية. أما في الحالة الثانية، فإن المترجم يلتقي غالباً ببعض التغيرات والإضافات

الضرورية التي لابدّ منها لتقديم المسرحية في زمان ومكان مختلفين اختلافاتٍ أساسيةً عن الزمان والمكان الذي كُتبت فيه المسرحية الأصلية..

وعلى كل حال، تنتمي أغلب النصوص المسرحية التي ترجمها العراقيون خلال الفترة موضوعة البحث إلى اللغة الفرنسية؛ وهي اللغة التي كانت شائعة بين المثقفين ورجال الدين المسيحيين العراقيين طوال القرن الماضي والسنوات الأولى من هذا القرن، وثمة مسرحيات مترجمة عن الإنكليزية، وقد ظهر أغلبها بعد الاحتلال الإنكليزي للعراق، ولكن ما يثير الدهشة فيها أنها ظلت قليلة بالقياس لتلك النصوص المترجمة عن الفرنسية طوال النصف الأول من القرن العشرين، كما أن أغلبها ظل غير مطبوع.

أما الأدب التركي، فقد مارس -كما هو معروف- تأثيراً كبيراً على الأدب العربي في العراق طوال فترة الاحتلال العثماني؛ غير أن المثقفين العراقيين لم يكونوا يعيرون المسرح كبير اهتمام، ولذلك فإننا قلّما نعثر على ترجمات عراقية في هذا النوع الأدبي عن التركية، على الرغم من معرفتنا بأن بعض النصوص المسرحية الفرنسية التي قدّمت في العراق في تلك الفترة كانت قد ترجمت عن التركية وليس من الفرنسية مباشرة، كتلك التي ترجمها أبو خليل القباني الذي لم يكن يعرف الفرنسية.

وتكفي الإشارة هنا إلى مسرحية(الوطن أوسلسترا) لنامق كمال، وشهيد الدستور) التي كتبها مؤلف تركي مجهول؛ وهي تروي حياة وموت والي العراق الشهير(مدحت باشا).

إن أغلب الترجمات العراقية عن اللغة التركية بقيت محصورة في مجال القصة والرواية. وبعض هذه الروايات والقصص المترجمة عن التركية يمكن أن يدرس لبيان تأثيره على بعض النصوص المسرحية، مثل(انتباه) رواية نامق كمال ذات التأثير الواضح في الرواية(الأيقاظية) التي كتبها(سليمان فيض) واختلف النقاد والدارسون العراقيون في تحديد نوعها، لأنها مزجت بين الشكلين القصصي والدرامي.

أما فيما يتصل بالأدب الروسي، فإن اهتمام القرّاء والمترجمين العراقيين به جاء متأخراً. وهو اهتمام سنرى أنه ينصب على الرواية والقصة أيضاً، بالدرجة

الأولى. ومع ذلك، فإن واقعيّة هذا الأدب كانت مثار اهتمام عدد من الكتاب العراقيين في مرحلة مبكرة من تاريخ الأدب العراقي الحديث؛ ونجد في أحد أعداد جريدة(صدى بابل) الصادرة عام ١٩٢٧ إشارة إلى هذا المعنى. كما أن الاهتمام المتزايد بأدب أوربا الغربية كان يثير، أحياناً، ردود فعل معاكسة لدى بعض الكتاب العراقيين. وعلى سبيل المثال نجد أن القاص(محمود أحمد السيد) يدعو المترجمين العراقيين في العام نفسه إلى الاهتمام بـ(الآداب الشرقية).

"إني أرى من واجب الأدباء عندنا-.. أن يعرضوا علينا بواسطة النقل والتلخيص والتحليل نماذج مما شاع وانتشر منها في الآداب الشرقية من روسية ويابانية وصينية؛ لأنها تتفق وأذواقنا فلا تكون بعيدة عن نفسياتنا"(٤).

غير أن مثل هذه الدعوة ظلت من دون صدى يذكر، كما أن محاولات(السيّد) نفسه التي عمد فيها إلى تلخيص ونقل وتحليل بعض النماذج الأدبية الروسية التي بُهر بها، والتركية التي هزّه فيها نزوعُها إلى الحرّية وإلى محاولتها هدم التقاليد البالية التي كانت تعوق تقدم المجتمع، لم تكن قادرة على أن تقف في وجه تيار الترجمة عن الآداب الأوربية الغربية.

وعلى كل حال، سبق لنا أن ذكرنا أن العراقيين قد عرفوا المسرح الأوروبي وأعدوا بعض النصوص الدرامية المترجمة عنه لأغراض ذات طبيعة دينية. وقد رأينا كيف أن هذه الأغراض والموضوعات الدينية قد تطورت، فصار الاهتمام يجري ببعض الموضوعات والأغراض التربية والأخلاقية وحتى السياسية. وقد ترجم(نعّوم فتح الله سحّار) عام ١٩٠٢(الأمير الأسير Le Prince Captif) التي لا نعرف اسم مؤلفها الفرنسي، ومسرحية(لطيف وخوشابا) التي طبعت في مطابع الآباء الدومنيكان بالموصل عام ١٨٩٣(وسنقوم بدراستها في موضع آخر من هذا البحث). أما(سليم حسون) الذي كان تلميذاً لنعوم سحّار وتوفي عام ١٩٤٧، فقد ترجم(استشهاد ترسيوس) عام ١٩٠٢ و(شعّو) التي وجد في بطن إحدى الأسماك التي اصطادها خاتماً كان أحدُ الأمراء قد فقده أثناء سباحته في النهر وشعّو يرفض أن يعيد الخاتم إلى هذا الأمير الوثني مالم يهتدِ إلى الديانة المسيحية؛ وهو الأمر الذي يفعله هذا الأمير، بعد أن رأى المعجزة أمام عينيه.

أما(استشهاد مارترسيوس Martyc de saint Taricisus) فتمثل نمطاً آخر من النصوص المسرحية الأوروبية التي تقوم على أساس بعض القصص الغربية والمعجزات التي كان المسيحيون الأوائل يتعرضون لها، كما حدث للقديس(ترسيوس)، الذي أظهر شجاعة فائقة وهو يحمل(القربان المقدس La saint Sacrement) لبعض المسيحيين الأوائل الذين ألقت بهم سلطات روما الوثنية في السجن قبل أن تجعلهم طعاماً للوحوش الضارية.

لقد كتب المترجم على غلاف هذه المسرحية التي طبعت في الموصل عام ١٩٠٢ بأنها تاريخية تتكون من ثلاثة فصول. وقد أجرى عليها تغييرات وتحويرات كثيرة، ولكنه أخذ على عاتقه مسؤولية الإشارة إلى كل هذه التغييرات والتحويرات التي أجراها على النص الأصلي، ومن ذلك مثلاً إشارته إلى المشهد الذي أضافه إلى نهاية المسرحية، ويمثل دخول ثلاثة أطفال في هيئة ملائكة يرتدون الملابس البيض، ويضعون على أكتافهم أجنحة، وعلى صدورهم نجوماً لامعة. وقد ذكر المترجم أن"هذه التتمة لم تكن في الرواية الفرنسية إلا أننا أثبتناها هنا لما كان لها من حسن الوقع في قلوب الحضار عند تمثيل الرواية في مدرستنا قبل طبعها".(٥)

ومع قدرة المترجم اللغوية غير المشكوك فيها، ظل أسلوبه بسيطاً؛ وهو يمثل حالةً وسطى بين العامية والفصحى. ويبدو أنه تعمّد ذلك وقصد إليه قصداً؛ وإشارته التي وردت في ختام الترجمة توضح ذلك، فقد ذكر"أن فرسان الكلام الفضلاء يتنازلون إلى إسبال ذيل العفو والمعذرة على تعريبها لدى تحققهم أن معانيها الشريفة لم توشح بهذه العبارات السهلة الجارية إلا لتتسارع إلى أفهام جميع القارئين والسامعين حتى الذين لا إلمام لهم بقواعد اللغة وآدابها"(٦).

ومع ذلك ظلت سمةُ الضعف مرافقةً لترجمة بعض العبارات والأشعار التي كانت ترددها الجوقة، مما أدخل شيئاً من الاضطراب على البناء الكلي للمسرحية. وثمة ملاحظة أخيرة يمكن أن نضيفها هنا، وتتعلق بالإشارات(الإخراجية) التي وضعها المترجم في النص من أجل المساعدة على إخراجه.. وهي على قلتها واختصارها تكتسب أهميةً خاصة لأنها تمدّنا بفكرة عن طبيعة الإخراج المتبع في تلك المرحلة البعيدة نسبياً، من عمر المسرح في العراق.

وترجمة هذه المسرحية تذكرنا، من ناحية أخرى، بترجمة مسرحية أخرى، لشخصيتها الرئيسية نفسُ ملامح القداسة التي كانت لمارترسيوس؛ ونعني بها مسرحية(جان دارك- Jeanne darc) التي ترجمها(نجيب فاقو) عن الفرنسية، ودارت حول الأفعال الخارقة والمعجزات التي رافقت حياة القديسة الفرنسية(جان دارك) التي أصبحت في فرنسا وأوربا كلها رمزاً للوطنية والصفاء الروحي والإيمان الكاثوليكي المتدفق غيرةً وحماسة.

وعلى الرغم من أن المؤلف لا يذكر لنا هنا أيضا مصدره الفرنسي، فإننا نكاد أن نكون واثقين من أن الأمر في هذه الترجمة يتعلق بـ(Jeanne darc) التي كتبها(Charles Peguy) عام ١٨٩٧، مع إجراء بعض التغييرات التي تحولت فيها فصول المسرحية الفرنسية الثلاثة إلى أربعة. وربما كان من المهم الإشارة إلى أن موضوع هذه المسرحية يحمل شيئاً من الجدّة بالنسبة إلى المسرح العراقي؛ ذلك أن القيم الدينية والأخلاقية التي اعتاد رجال الدين العراقيون مقاربتها من المآسي التي يترجمونها أو يعدونها تبدو في هذه المسرحية ممزوجة بقيم وطنية تتمثل بالدفاع عن الوطن. وهو ما يمثل خطوة من الخطوات المهمة في تطور المسرح الديني العراقي الذي نحن بصدد دراسته.

أما(أرجوان الملك) التي ترجمها(كوركيس كرمو) فتخطو، بموضوعها، خطوةً أخرى بهذا الاتجاه. والمترجم الذي لم يذكر لنا العنوان الفرنسي لهذه المسرحية يصف عمله في الترجمة بأنه(تعريب وتعليق وترتيب) وهو ما يعطينا فكرة عن الطريقة التي تمّت بها ترجمةُ هذا النص. وواضح أن كثيراً من التغييرات قد أُجريت على أصل هذه المأساة المؤلفة من فصول ثلاثة، كُتبت(لتمجيد انتصار الكاثوليكية في المكسيك) عن طريق عرض تلك القصة التي جرت في مدينة(مكسيكو) عام ١٩٢٧ حول ذلك النزاع القاسي بين أحد رؤساء الجمهورية الشباب(وكان موالياً للشيوعية) وبين أقلية كاثوليكية محافظة يقودها رجل دين يدعى ميخائيل اليوسفي). وضعف الأسلوب الواضح في هذا النص يشير إلى أن المترجم غير ملم تماما بأسرار اللغة التي يترجم إليها(وهي العربية)، وربما أيضا، بأسرار اللغة التي يترجم منها(وهي الفرنسية). وهو ما دفع الدكتور عمر الطالب إلى التقليل من شأن الترجمة في هذا النص. غير أنه يبقى من المهم الإشارة إلى أن الطابع الأيديولوجي الواضح لهذه المسرحية، لا سيما ما يتصل منها بالخطر

المزعوم للشيوعية على الديانة الكاثوليكية، شيء جديد على النصوص الدرامية المترجمة في العراق خلال تلك المرحلة.

وهكذا، لم يعد هؤلاء المترجمون العراقيون من رجال الدين يكتفون بترجمة النصوص ذات الطبيعة الدينية والأخلاقية والتربوية. وقد عرفت السنوات الأولى من هذا القرن حركة ترجمة واسعة لكثير من المسرحيات المأخوذة من(ريبرتوار Repertoire) المسرح الفرنسي، ولا سيما المسرح الكلاسيكي منه.

لقد ترجم القس سليمان صائغ نصين من هذه النصوص الكلاسيكية هما(السيد Le Cid) (التي بقيت مخطوطة) و(هوراس Horace) اللتين كتبهما شاعر البطولة في الأدب الفرنسي(بيير كورناي Pierre Corneille) عامي ١٦٣٦ و ١٦٤٠ على التوالي.. طبعت ترجمة المسرحية الأخيرة عام ١٩٤٥، وخصصنا لها دراسة مستقلة ضمن دراسة خاصة لمسرح القس (سليمان صائغ). كما ترجم(سليمان كجّو) مسرحية راسين المعروفة(Esther) تحت عنوان(أستير الملكة) وقدّمت في الموصل عام ١٩١٢. أما(يوسف أومي) فقد ترجم(المدافعون Les Plaideurs). أما(موليير Moliere) فقد فاق الاهتمام بمسرحه كلّ شيء، وظلت مسرحياته المترجمة في العراق أو في أقطار عربية أخرى تقدم باستمرار على الخشبات العراقية.

مسرحياته المترجمة في العراق أو في أقطار عربية أخرى تقدم باستمرار على الخشبات العراقية.

ومن مسرحيات موليير التي ترجمت في العراق(Les Fourberies de Scapin) التي عربها(يوسف أومي) تحت عنوان(سكابان النصب). كما ترجم(.حنا رسام) عام ١٩٣٢(Maitre Patelin) تحت عنوان(حيلة المحامي تبلان) كذلك ترجمت مسرحية(البخيل LiAvare) من قبل المترجم نفسه، في حين ترجم(جرجيس قندلا) مسرحيتي موليير(طبيب رغماً عنه Le medecin malgre lui) و(البرجوازي النبيل Le Bourgeois gentilhomme) عامي ١٩٠٨-١٩١٠ على التوالي.

وهذه المسرحية الأخيرة هي الوحيدة التي طبعت بين مسرحيات موليير، وستكون موضوعاً لدراسة خاصة في هذا البحث.

أمّا النصوص المسرحية المترجمة عن الإنكليزية خلال هذه الفترة فقد كانت، كما ذكرنا، قليلة جداً، وإن يكن شكسبير من بين المسرحيين الإنكليز قد عُرف من الجمهور العراقي منذ عشرينات هذا القرن.

إذا كانت بعض نصوصه التي تُرجمت في مصر خلال القرن الماضي وبداية هذا القرن هي التي تمّ اعتمادها من قبل المسرحيين العراقيين. ومن الطريف أن نشير هنا إلى أن بعض مآسي شكسبير دون غيرها هي التي تثير اهتمام المسرحيين العراقيين طوال فترة الحكم الملكي، مدفوعين في ذلك بتشجيع السلطات الحاكمة نفسها. والدكتور عمر الطالب يشير إلى أن نهايات نصوص(هاملت) و(ماكبث) و(جول قيصر) يمكن أن تعني لدى الجمهور البسيط أن التمرد ضدّ سلطة الملك أمرٌ غير صحيح من الناحية الأخلاقية، وأنه لابدّ من ينتهي إلى الفشل والعقاب الذي تنزله الآلهة مرتكبي هذا التمرد. وهو أمرٌ لابدّ أن يحظى باستقبال وتشجيع السلطات الرجعية الحاكمة التي تخشى خطر التمرد والثورة الشعبية.(٧).

وإذا وضعنا جانباً بعض مسرحيات شكسبير، أو بعض مآسيه على وجه التحديد، فإن النصوص المسرحية الإنكليزية التي ترجمها العراقيون كانت، كما ذكرنا، قليلة. ومن بين هذه النصوص يمكن الإشارة إلى(Pygmalion) التي كتبها برناردشو عام ١٩١٢ وترجمها(جرجيس فتح الله) عام ١٩٣٤. ومن بين المترجمين العراقيين الذين اهتموا بالمسرح الإنكليزي(حنا رسام) الذي كان يجيد الإنكليزية إلى جانب الفرنسية؛ غير أن ترجماته(المخطوطة) عن المسرح الإنكليزي لم تتضمن أيّاً من النصوص المعروفة. ومن بين ما ترجم("بيدور مناجي الأرواح") و("بيدور المريض") و("نهار المغامرات")، وهي نصوص كوميدية قصيرة من نوع الفارس(Farces) منقولة إلى الإنكليزية ضمن(Pedro de vedemalas) وهي الكوميديا التي كتبها المسرحي الأسباني الشهير(Saavedra Cervantes migual).

وعلى العموم، نجد أن النصوص المسرحية المترجمة أو المعدة من قبل العراقيين خلال الفترة موضوعة البحث، عديدة ومتنوعة؛ غير أن الغالبية العظمى منها ذات أصول فرنسية. ومن المؤسف أن أغلبها يُعد من أجل تقديمه على المسرح وليس من أجل طباعته وقراءته. وهو ما أدى إلى ضياع الكثير من هذه

النصوص، وما نعثر عليه منها مخطوطاً أو مطبوعاً يظل غير معروف الأصول أحياناً بسبب التغييرات الكبيرة التي يتعرض لها، وبسبب أن بعض هؤلاء المترجمين لا يبدون حريصين على ذكر أسماء مؤلفي المسرحيات التي يترجمونها، ولا عناوينها الدقيقة.

وفي ختام هذا العرض يبدو من المهم أن نقدم نموذجين من النماذج المترجمة ذات الأهمية الخاصة في تاريخ المسرح العراقي، وتاريخ الترجمة في العراق في آنٍ معاً. وهذان النموذجان هما مسرحيتا(لطيف وخوشابا) و(الثري المتنبل) اللتين ترجمهما(نعوم فتح الله سحّار) و(جرجيس قندّلا) عن(Fanfan et Colas) و(Le Bourgeois gentilhomme) الفرنسيتين.

١- لطيف وخوشابا:

"لطيف وخوشابا" مسرحية نثرية قصيرة مترجمة عن نص درامي فرنسي لا يحتل في تاريخ المسرح الفرنسي غير مكانةٍ متواضعة جداً، في حين أنها تحتل، على العكس من ذلك، مكاناً بالغ الأهمية في تاريخ المسرح العراقي. فهي أول عمل مسرحي يترجم ويطبع في العراق(عام ١٨٩٣) بعد تقديمه بمدينة الموصل قبل ذلك بثلاث سنوات.

ولكن على الرغم من الاهتمام الكبير الذي أعاره الباحثون في تاريخ المسرح العراقي لهذا النص، فإن أياً منهم لم يستطع أن يطلع على أصله الفرنسي، بما في ذلك الدكتور علي الزبيدي الذي درس النص المترجم، وذكر اسم مؤلفه من دون أن يوفق إلى الاطلاع على النص الفرنسي. وبعد أن وجدنا هذا النص بالمكتبة الوطنية بباريس أصبح بالإمكان، لأول مرة ربما، دراسة النص ومقارنته مع نسخته العربية التي وضعها نعوم فتح الله سحّار اعتماداً على ذلك النص.

إنه، كما قلنا، نص قصير يتألف من فصل واحد في اثنين وعشرين مشهداً، كتبه رجلٍ دين فرنسي اسمه Alexendre Lois Bertrand عاش بين ١٧٤٦ و ١٨٢٣ ولقبَ نفسه بـ(Madame de Beaunoire) لأسباب خاصة(٨).

وقد كُتب هذا النص الكوميدي وقُدّم في باريس من قبل الفرقة الملكية الإيطالية عام ١٧٨٤(Les Comediens Jtaleins Ordinaires du Roi). وقد اعتمد

المؤلف فيه على حكايتين كتبهما الأب أوبرت(Monsieur l Abbe Aubert) أحدهما تحت عنوان(فنفان وكولاس Fanfan et Colas) والثانية تحت عنوان(كوليه وفنفان Cole et fanfan).

وأرفق المؤلف الفرنسي نص الحكاية الأخيرة مع مسرحيته لدى طباعتها لكي يكون بإمكان القراء، كما قال، أن يقارنوا ويقابلوا بين العملين(المسرحية والحكاية التي كُتبت على شكل أبيات شعرية قصيرة).

لقد بدأ المؤلف الفرنسي لهذه المسرحية حياته، كما ذكرنا، رجل دين وضع نفسه في خدمة الكنيسة الكاثوليكية، ولكن عالم المسرح بدأ يجذبه فكتب عدداً من المسرحيات القصيرة قارب المائتين، من بينها(Fanfan et Colas) التي تُرجمت إلى العربية تحت عنوان(لطيف وخوشابا).

أما نعّوم(فتح الله سحّار)(١٨٥٥-١٩٠٠) مترجم هذه المسرحية فيغدو واحدا من أبرز روّاد المسرح العراقي في القرن الماضي. وقد كان، هو الآخر، رجل دين عمل مدرساً في إحدى مدارس الآباء الدومينكان ومشرفاً على مطبعتهم بعد أن كان تلميذاً لأقليمس يوسف داود صاحب أول مختارات أدبية فرنسية مترجمة إلى العربية من بينها(حوارات) درامية طبعت في العراق عام(١٨٦٨). لقد كان السّحار يتقن الفرنسية والتركية فضلاً عن لغته القومية. ومعاصروه يذكرون بأنه كان على علاقة برجل المسرح والشاعر الشعبي الموصلي المعروف(اسكندر زغبي). وقد ترجم عن الفرنسية مسرحية أخرى عنوانها(الأمير الأسير Le prince Captife) وقدّمت في الموصل أيضاً عام ١٨٩٥، غير أنها لم تطبع مثل الأولى، ولم تصل لنا نسخُها المخطوطة.

أمّا(لطيف خوشابا) موضوع هذه الدراسة فتمت ترجمتُها قبل ذلك بخمس سنوات، ولكنها لم تطبع إلا في عام ١٨٩٣ أي بعد ثلاث سنوات من ذلك(٩).

وموضوع هذه المسرحية هو- حسب ما يذكر مترجمُها في المقدمة القصيرة التي وضعها لها- هو"حث الوالدين أن يحسنوا تربية أولادهم ويتركوهم أن يفعلوا بحسب هواهم وإرادتهم مهما كانوا أعزاء عليهم ومحبوبين منهم. بل يجدر بهم أن يردعوهم عن الشر ويقاصصوهم عندما تصدر منهم نقيصة". أما الهدف الآخر الذي يضعه سحّار نصب عينيه وهو يترجم هذه المسرحية فهو((الصفح عما ألحقه

بنا الآخرون من الضرّ والإساءة، وخصوصاً أن نشفق عليهم عند مشاهدتنا إياهم حاصلين في حالة الحزن والشدّة)).

ويضيف المترجم إلى ذلك قوله إنه غيرّ عنوان المسرحية الفرنسية فدعاها برواية لطيف وخوشابا، مثلما بدّل أسماء بقية(المشخصين).

أما عن لغة المسرحية والأسلوب المتبع في ترجمتها فيذكر أنه استخرجها((إلى اللغة العربية البسيطة رجاء أن يفهمها الجميع))، وجعل بعض حواراتها بـ"العربية المفسودة التي يستعملها القرويون القاطنون في كردستان عند تكلمهم بهذه اللغة"(١٠).

وفيما يتصل بمضمون المسرحية يتناول هذا النص، لأول مرّة ربما، قضية وجود التناقض الطبقي والفوارق الاجتماعية التي تتسبب في مشاكل تربوية وأخلاقية كثيرة. فلطيف بطل هذه المسرحية كان صبيّاً مدللاً أفسدته ثروة أبية(يوسف بيك) الذي لم يكن قادراً على سمّاع الشكوى المتكررة للمؤدب ميخائيل والفلاح بتّو والخادم سمّوعي من سوء تصرف هذا الصبي وسوء أدبه. فهو يحبه ولا يريد أن يقسو عليه، بل لا يريد أن يسمع شيئاً فشيئاً عنه. وحتى في تلك الحالات التي يكون فيها(يوسف بيك) هذا غاضباً من سلوك ولده، فإن هذا الأخير يبدو قادراً دائماً على اختلاق الحيلة والغدر المناسب الكفيل بالذهاب بغضب الوالد أو التخفيف منه.

وفي(المشهد الثالث) فقط تبدأ عقدةُ هذه الكوميديا القصيرة بالظهور، حينما يقترح المؤدب(ميخائيل) على(يوسف بيك) خطةً لإصلاح الصبي تقوم على أساس أن يزعم الوالد بأن الصبي الفقير(خوشابا) وهو ابن أحد الفلاحين أخو(لطيف) بالرضاعة، هو الابن الحقيقي ليوسف بيك وليس(لطيف)، وأن(بتّو) الفلاح الذي أشرف على تربية الطفل في رضاعته قد احتفظ بـ(خوشابا) الابن الحقيقي وأبدله بابنه(لطيف)! وحين يحتج(لطيف) على هذه(المزحة) الثقيلة يجيبه(المؤدب) قائلاً: "ليكن معلومُك أن بتّو هذا، أمّا لأجل محبته لخوشابا أم لكي يستولي يوماً على أموال عائلة يوسف بك، تجاسر أن يضعك بدل ابن البيك الحقيقي بعد أن بدّل اسمك وثيابك". (الفصل الرابع عشر والخامس عشر ص٥٧).

وهكذا يقبل(يوسف بيك) هذه الخطة بعد شيء من التردد، ويكشف(الحقيقة) لابنه المدلل. وإذ ذاك يشعر(لطيف) بالحزن والأسى، ويبدأ بالبكاء لأنه لا يريد أن يعترف بأن يكون ابناً لأحد الفلاحين الفقراء؛ ولكن أمام التأكيدات التي يسمعُها من الجميع يبدأ لطيف بالتفكير وإعادة النظر جدّياً بسلوكه السابق وبحقيقة كون الفلاحين وغيرهم من الطبقات الاجتماعية الفقيرة بشراً مثله، وأنه لا ينبغي لأحد مهما تكن منزلته وطبقته الاجتماعية أن يوجّه الإهانة إليهم أو احتقارهم كما كان يفعل هو نفسُه من قبل. ولذلك نجده يثور في وجه مؤدبه القديم ميخائيل الذي لا يقيم اعتباراً لأبيه الجديد الفلاح(بتو) قائلاً له: لاتهون من شأن والدي، فهو على فقره، رجل كريم النفس، وهو يخاطب(بحّو) هكذا: (الفصل الرابع والعشرون، ص٨٠).

"لما ذكرتَ لي فقرَ أبوي علمتني بأي شيء أنا ملزوم لهما. آه مادام أنهما فقيران ومحتاجان فهل يجوز إذا أن أتركهما؟ وهل من المروءة أن أبقى أنا هنا بالرفاهية وأتركهما في حالة الضيق والشدة؟ كلا هذا غير ممكن؛ إن مكاني بينهما ولا أفارقهما أبداً..(للخدّام) الوداع يا أصدقائي. أرجوكم اعتنوا بيوسف بيك وبأخي. انسوا ما أسأتُ به إليكم(ثم يقبل خوشابا) الوداع يا أخي(لبتّو) يا أبي هلمّ نذهب".

وهكذا يبدو أن الصبي(لطيف) قد وعى الدرس جيّداً؛ وهدفُ العدالة الاجتماعية الذي كان وراء هذه الحكاية البسيطة، قد تحقق على أفضل وجه..!

غير أن من الواضح أن الحلّ الذي يقدمه مؤلفُ هذه المسرحية الفرنسية ومترجمُها العراقي فيما يتصل بضرورة تحقيق هذه العدالة الاجتماعية والقضاء على التناقض الطبقي أو تلطيفه يظل حلاً إصلاحياً ذا طبيعة أخلاقية وشكلية. ولذلك لا يمكن الزعم بأن هذه المسرحية تكشف عن"وعي الطبقة العاملة العراقية، وتدفعها إلى النضال من أجل كرامتها وحريتها" كما يرى الدكتور عمر الطالب في تعليقه على هذه المسرحية البسيطة(١١). صحيح أن هناك أغنياء فقراء، أسيادا وخدماً، غير أن من الصعب أن نبحث في النص عن شيء أكثر من الأهداف الإصلاحية ذات الطبيعة العاطفية والأخلاقية لإيضاح الأيديولوجية التي تقوم عليها فلسفةُ المؤلف ومترجمة في هذه المسرحية.

وكما هي العادة المتبعة في ترجمات تلك المرحلة، أجرى نعوم فتح الله سحّار تغيرات كثيرة على النص الفرنسي لجعله ملائماً للبيئة الاجتماعية والثقافية العراقية. فقد استخدم مثلاً اللغة العامية الموصلية، وكتب بعض المقاطع والحوارات على شكل أشعار منظومة بلغة وسطى أو شعبية من أجل زيادة التأثير على المشاهدين(المشاهد ١٦-٢٠). كما أن بعض الحوارات قد أضيفت أو حُذفت من النص الأصلي تقديراً من المترجم أو المعد لمدى أهميتها في بناء المسرحية. وقد تحوّل عددُ مشاهد المسرحية من(٢٣) إلى(٢٤) مشهداً(يسميها المترجم فصولاً)(١٢).

والمشهد المضاف هو(السادس)، ويمثل حواراً بين(يوسف بيك) وثلاثة أشخاص آخرين هم(منصور) و(تجو) و(سمّوعي)؛ وهو مشهد يكمل الحوار الموجود في المشهد السابق في نص المسرحية الأصلي، ولا يكاد يضيف إليه شيئاً جديداً، حيث نستمع فيه إلى الشكوى المتكررة من أحد رجال الدين والمؤدب والآنسة(دومو Mademois elle Dumont) وخادم(السيدة فرفال Madame Fierval) فيما يتصل بوقاحة(لطيف) وفساد أخلاقه.

و(مدام فرفال) هذه هي(أم لطيف) في المسرحية الفرنسية، ولكنها غير موجودة في نسختها العربية، إذ أن المترجم استبدلها بشخصية(يوسف بيك) والد لطيف غير الموجود في الأصل الأجنبي. وهذا التغيير في الجنس الذي تعرّضت له الشخصية الرئيسية في المسرحية لم يحصل فقط لأن المترجم كان مضطراً لاستبدال كل العناصر النسوية الموجودة في الأصل الفرنسي بعناصر رجالية لأسباب اجتماعية معروفة، وإنما أيضاً للرغبة في إظهار أن الرجال في المجتمع الشرقي هم الذين يتولون أمر التربية في شرقنا العربي ويبدو أن هذه الأسباب عينها هي التي كانت وراء حذف شخصية الآنسة(دومو) ووضع شخصية(السيد البيك) مكانها. وقد اقتضى كل ذلك إجراء تغير آخر في لغة الحوار الموضوع على لسان هذه الشخصية لجعله ملائماً لهذه الشخصيات الرجالية الجديدة. غير أن الأمر لا يقتصر في هذه الترجمة على مثل هذه التغيرات الأساسية التي تعرّض لها النص الفرنسي، وإنما يتعداها إلى ما هو أكثر من ذلك، بحيث يمكن القول بأن طبيعة الترجمة تجعل عمل نعّوم سحّار أقرب إلى(الأعداء- Adaptation) أو(الترجمة الحرة) منه إلى أي شيءٍ آخر. ومن أجل إعطاء القارئ فكرة تفصيلية

عن طبيعة هذه التغيرات التي اعتاد(سحّار) إجراءها في كل مشهد من مشاهد المسرحية تقريباً، نضع هنا ترجمة كاملة لأحد مشاهد المسرحية الفرنسية كما قدمها نعوم فتح الله سحّار بعد تقديم نصه الفرنسي...

(النص الفرنسي) -(ترجمة نعّوم سحّار)

الفصل الثامن

يوسف بك والمؤدّب ولطيف

يوسف بك

هل ترى يا ابني كيف إنّي ما أرضى أبداً أن يكون
خدامي عديمي المعروف نحوك؟ وخصوصاً لا أريد أن يحزنوك؟
ولكن مع هذا أطلب منك أيضاً أن تعاملهم بوداعة لأنهم
أناس مثلك

لطيف

مثلي يا أبي؟

المؤدّب

نعم يا خواجة إنّهم مثلك. ما عندهم أموال ولكن اعلم أنه
يوجد غالباً تحت ثياب دنيّة عتيقة فضائل أكثر ممّا يوجد
تحت الذهب والحرير

لطيف

(مستهزئاً) إنّ مؤدّبي العزيز يتكلّم مثل فيلسوف. ما تمام
يا أبي؟

يوسف بك

اسمع كلامهُ يا ابني إن كنت تحبّني. واستفد من تعاليمه ومشوراته الحكيمة. إنك مديون لهُ أكثر مما مديون لي. نعم أنا صرتُ سبب حياتك. ومنّي تحصل على القوت والكسوة. ولكن هو يحرّضك على الفضيلة. ويلقّنك المعارف والعلوم.فأنا اسلّم بين يديه كلّ سلطاني عليك وكلّ حقوقي. أحببهُ مثل أبيك لأنه هو أيضاً مثلي ما يريد إلا سعادتك وأتركك معهُ(ويخرج).

ترجمة النص الفرنسي (المشهد الثامن)

"مدام دي فرفال – فنفان– المؤدب"

مدام دي فرفال : *كما ترى يا ولدي، لا أريدك أن تكون محروماً من رعاية خدمي؛ ولكني أريد أيضاً أن تعاملهم بطيبة، فهم بشرٌ مثلك.*

فنفان : *مثلي، يا ماما؟*

المؤدب : *نعم، يا سيدي، مثلُك إنهم لا يملكون ثروة؛ وهم ليسوا، بالمصادفة، من ذوي المعتد الرفيع، ولكنهم غيرُ محرومين من المؤهلات والأخلاق. واعلمْ أنه يوجد على الدوام تحت الثياب الخَلِقة من الفضائل ما يزيد على ما هو موجود تحت الذهب أو الحرير.*

فنفان : *نعم، أيها المؤدب.*

مدام دي فرفال : *اعمل على أن تكون محبوباً من جميع الناس.*

فنفان : *من جميع الناس يا أمي؟*

مدام دي فرفال : *نعم يا ولدي.*

فنفان : *آه؟ حسبي أن أكون محبوباً من قبل أمي ليكون قلبي سعيداً.*

مدام دي فرفال : *أنت لا تعيش معي دوماً، فالآخرون.*

فنفان : *بمجرد أن يعرف الآخرون أنني ابنُك فهم يحترمونني.*

المؤدب : *إن الاحترام سيكون يا سيدي، أقل لطفاً وأكثر مداهنة إن لم يكن قائماً على التقدير والصداقة.*

فنفان : *(ساخراً) إن مؤدبي يتكلم مثل الكتاب. أليس كذلك يا أمي؟*

مدام دي فرفال : *اسمع يا ولدي؛ إذا كنتَ تجني فعليك أن تفيد من هذه الدروس وهذه النصائح الحكيمة. أنتَ مدين له أكثر مني. لقد منحتُك الحياة، أمّا هو فيلهمُك الفضيلة ويعطيك الموهبة. وقد منحتُه أنا كل سلطتي وكل حقوقي. فاعتبره مثلَ والدك.*

فنفان : *يجب أن أحترمه دون شك؛ ولكن فيما يتعلق بالحب لا أستطيع أن أعده بشيء.*

هذه هي الترجمة الكاملة لهذا المشهد. ونستطيع من خلال مقارنته بترجمة(سحّار) أن نرى بسهولة أن ترجمة هذا الأخير ليست دقيقةً ولا أمينة للنص الفرنسي. فالمترجم يعمد إلى الاختصار أحياناً، وإلى الحذف أحياناً أخرى، خصوصاً فيما يتصل بالردود القصيرة التي كان الصبي(فنفان- لطيف) يردُّ بها على أجوبة(المؤدب Labbc) وآرائه. حيث اختُصرت من سبعة ردود إلى اثنين، في حين أبقى المترجم على أغلب حوارات(مدام دي فرفال) التي تولت في الترجمة إلى(يوسف بك)، وكذلك على حوارات(المؤدب- LiAbbc)، ربما لأن المترجم يرى أنها أكثر أهمية من حوارات(فنفان- لطيف) وأن الهدف التربوي والأخلاقي الذي كان وراء ترجمة المسرحية، يكمن فيها أكثر من غيرها.

وربما كان من المهم أن نشير هنا إلى أن شخصية(لطيف) كما قدّمها المترجم العراقي تبدو أكثر وقاحة وميلاً للسخرية من تلك التي تطالعنا في النص الفرنسي. وهو أمر يبدو أن المترجم العراقي قد تعمّده من أجل أن يكون نقدُه للطبقة البرجوازية التي ينتمي إليها هذا الصبي المدلل مشروعاً، طالما كانت هذه الطبقة مسؤولة عن فساد أخلاق الصبي وسوء تربيته، مع أن الفرصة المتوفرة له للتعليم وتقويم السلوك واكتساب الأخلاق الحميدة، أكبر من تلك المتاحة لأقرانه من أبناء الفقراء والعمّال.

٢- البرجوازي النبيل (*Le Bourgeois gentilhomme*):[١٣]

ترجم هذه المسرحية الأب(جرجيس قندلا) عام ١٩٠٨ تحت عنوان (الثري المتنبّل) وطبعها في الموصل عام ١٩٤٨. وعلى الرغم من التحويرات والتغييرات الكثيرة التي أدخلها المترجم على هذه الكوميديا الإحتفالية(Comedic- Ballet) فإنها تظل، في رأينا، واحدةً من أفضل الترجمات العربية التي عرفتها رائعة الكاتب الفرنسي موليير Molire.

لقد راعى المترجم مضمون المسرحية وبناءها العام مراعاةً كاملة تقريباً. فاحتفظ بكل نصوصها ومشاهدها، كما أبقى على الأسماء الفرنسية فيها، وحاول أن يعكس المستويات المختلفة للغة الحوار عن طريق استخدام الفصحى أحياناً، واللغة الوسطى البسيطة أحياناً أخرى، والدارجة الموصلية والأمثال الشعبية ذات القدرة الخاصة على إبراز روح الفكاهة والحس الشعبي الذي تضمنته الكوميديا الفرنسية، أحياناً ثالثة. كما أن(قندلا) بث في النص العربي أشعاراً وأغاني شعبية تقابل تلك الموجودة في النص الفرنسي. ومن الطبيعي أن يكون المترجم أقلّ أمانةً وإلتزاماً بحرفية النص الأجنبي مادام حريصاً على إظهار حيوية تلك الأغاني والأشعار وبث الروح فيها أمام جمهور مختلف عن ذلك الجمهور الباريسي الذي كتب(موليير) له هذه المسرحية عام ١٦٧٠م وقد أظهر المترجم معرفةً لابأس بها بنظم الشعر، كما أنه اختار بحوراً وأوزاناً ملائمة للأغاني، ومضامين مناسبة لروح السخرية الشائعة في أجزاء كثيرة من المسرحية على الرغم من وجود الاختلافات الواسعة، أحياناً، بين النصين العربي والفرنسي.

ومن أجل إعطاء القارئ فكرةً عن طبيعة الترجمة في هذا النوع من الأشعار، سنعمد هنا إلى تقديم نموذج من هذه الأبيات الساخرة التي نظمها(المسيو جوردان) أمام معلم الموسيقى في(المشهد الثامن من الفصل الأول) مع مقابلته بالترجمة الحرفية التي قمنا بها نحن، والترجمة التي أعدها(قندلا) في صورة أبيات ثلاثة موحدة القافية في الصدر والعجز.

- النص الفرنسي (المشهد الثاني - الفصل الأول):

Je Croyais Janneton
Aussi Douce Que Belle,
Je Croyais Janneton
Plus douce qu un mouton
Helas ! Helas !
Elle Est Cent Fois, Mille Fois Plns Cruelle
Que N`Est Le Tigre Aux Bois.

- وترجمتُها الحرفية هي:

كنتُ أظن أن جونتان
أكثر رقةً وجمالاً
كنتُ أظن أن جونتان
أكثر رقةً من حمل
وا أسفاه! وا أسفاه!
فهي، مائة مرة، ألف مرّة، أكثر قسوة
من النمر في الغابة!

أما ترجمة(جرجيس قندلا) فهي الآتية:

ظننتُها كالجوْذر النعسان   أشدُّ حسناً من غزال البان
ظننتُها في لذّة الرمان   وسهلة القياد كالخرفان
إذا بهان وا حرقةَ الفتيان   كالذئب أو كالنمر الغضبان

وواضح أن الترجمة الأولى لا روحَ فيها ولا ماء بالقياس إلى الثانية. غير أن من اللازم أن نشير إلى أن هدف الكاتب الفرنسي(موليير) من إيراد هذه الأبيات الركيكة التي نظمها المسيو جوردان في حبيبته المزعومة، هو السخرية من هذا(الثري المتنبّل)، وأن الإبقاء على الركة في النظم والاضطراب في المعنى، أمرٌ مطلوب بحدّ ذاته من أجل الإبقاء على روح السخرية والفكاهة الموجودتين في

شخصية(المسيو جوردان) وتكوينها الدرامي.

وفضلاً عن مثل هذا التصرُّف في ترجمة بعض العبارات والأبيات، أضاف المترجم نشيداً يتألف من خمسة أبيات قال أنها يمكن أن توضع بين(الفصول، أو في الختام). ومن المفارقات. الطريفة أن الأسماء الفرنسية التي قلنا أن المترجم أبقى عليها في الترجمة كانت تتغنى وهي تُنشد هذه الأبيات بأسماء(جرير، وابن هاني) الشاعرين العربيين اللذين يرد ذكرهما في الأبيات!

أما الجمل الموضوعة على لسان(التركي الكبير Le Grand Turc) في(المشهد الثاني من الفصل الرابع) باللغة التركية، فتختلف عن تلك التي وضعها موليير على لسان هذه الشخصية، وقصد منها مجرد السخرية، عن طريق التلاعب بالكلمات الفرنسية وتركيبها بطريقة معيّنة، ولفظها بطريقة غريبة للإيحاء بأنها جملة تركية، صاحبُها يتكلم لغة آل عثمان. في حين أنه لا موليير ولا الشخصيّةُ التي مثّلت دور(التركي الكبير) كانا يعرفان التركية. وإذ يعمد(جرجيس قندلا) إلى وضع هذه العبارات بلغة تركية صحيحة كان يعرفها، يكون قد أفقد النص عنصراً من عناصر السخرية فيه أيضاً، خصوصاً إذا عرفنا أن المسرحية المترجمة تُقدم أمام جمهور لا يجهل كلّه اللغة التركية(عرضت المسرحية في الموصل عام ١٩٠٨) فضلاً عن أن المترجم تنكب الدقة اللازمة في الترجمة واجتهد في تحوير بعض مقاطع المسرحية.

وهكذا يتضح لنا من خلال كل ذلك أن الأمر لا يتعلق بترجمة حرفية دقيقة، وإن كان عمل(جرجيس قندلا) يختلف عن الإعداد(Adaptation) بالمعنى الذي كان عليه عمل كثير من المترجمين في تلك المرحلة. وبعض الجمل المحذوفة، أو التي تعرّضت للتغيير تبدو في الإطار العام، مقبولة وعمل المترجم فيها ضرورياً من أجل إيصال مضمون النص ومدلولاته بطريقة أفضل. ولكننا لا نفهم لماذا حذف المترجم بعض الحوارات كتلك المتعلقة بجواب(كوفيل- Covielle) على سؤال(المسيو جوردان) في نهاية(المشهد الثالث من الفصل الرابع) والتي تبدأ بقولها:

"ستغيّر عاطفتها إذا رأت نجل التركي الكبير.." لأنها تؤلف، في تقديرنا، عنصراً من عناصر التحول في موقف(المسيو جوردان) الذي كان يستعد لاستقبال

الشخصية المزيفة لـ(التركي الكبير). أما تلك التغيرات التي لحقت ببعض التعبيرات الفرنسية، فقد كان المترجم مضطراً إليها اضطراراً لتجنب النقل الحرفي الذي قد لا يكون مفهوماً من الجمهور الذي تقدم له المسرحية. ومن الأمثلة على هذه التعابير، ترجمته لهذا التعبير:

"- Voila un Plaisant a nimal avec son Plastror"

"دونكم هذا الحيوان الطريف مع دراعته"

فقد ترجم(قندلا) هذه العبارة التي وضعها(موليير) على لسان(معلم الرقص) وهو يرد على(معلم الموسيقى) كما يلي: "دونكم هذا البغل المدرّع".

ومثال آخر يتعلق بما تقوله(كوفيل) في نهاية المشهد الأخير من الفصل الرابع:

Covielle: Monsieur, je vous remercie
si lon peuk uoie un Plus fou
jira dira a rome.

وترجمتُها :

"إني إشكرك يا سيدي؛ إذا قدّر للمرء أن يرى جنوناً أكبر من هذا، فسأذهب لأعلن ذلك في روما".

أما(قندلا) فقد ترجم العبارة كما يلي:

كوفيل: أشكرك يا سيدي(جانبا) اعطني شخصاً أكثر غباءً لأعرضه في المعرض العالمي".

وواضح أن عبارة(كوفيل)، كما وردت في النص الفرنسي، غامضة؛ وربما كانت مأخوذة من المثل الفرنسي:(١٤) (Si quelqu, un fourbe mieux, je l, ira dire a Romc.)

ويبدو أن المترجم العراقي قد فهم من العبارة المعنى المتعلق بنشر الأخبار أو الفضائح في أكثر الأمكنة وبين أكثر الأشخاص قدرة على نشرها وإذاعتها.

ولقد أوردنا هذه النماذج والأمثلة القليلة لكي نوضح للقارئ الجهود الكبيرة التي بذلها(جرجيس قندلا) في ترجمة رائعة موليير من دون التضحية بجوهر القيم

الدرامية والدلالات والإشارات الشعبية التي يزخر بها. وهو ما يجعل هذا النص مقروءاً وصالحاً للعرض في لغتنا العربية على الرغم من تقدم المرحلة الزمنية التي ظهر فيها.

□

□ الهوامش:

١- نشر محمد عثمان جلال عام(١٨٨٩- ١٨٩٠) ترجمة لأربع مسرحيات مختارة لموليير تحت عنوان(الأربع روايات من نخب التياترات). وهي(طرطوف Tartuff) و(النساء العالمات Les Femmes savantes) و(مدرسة الأزواج L, Ecole des Maris) و(مدرسة النساء L, Ecole des Femmes). أما(راسين Racine) فقد ترجم له جلال(أستير Esther) و(أتالي Athalie) و(إفجيني Iphigenie) و(الأكسندر الكبير Alexander le Grand). أما لـ(كورناي Corneille) فقد ترجم(السيد Le Cid) و(هورس Horace). وكل هذه المسرحيات ترجمت بالعامية المصرية. ويبدو أن(الأنسكلو بيديا الإسلامية) مادة(Arabic) قد أخطأت حين ذكرت أن ترجمات عثمان جلال لهذه المسرحيات الفرنسية الكلاسيكية قد تمت باللغة العربية(الفصحى). ويبدو أن(لاندو) في(المسرح والسينما عند العرب) قد ارتكب الخطأ نفسه في تقريره أن هذه المسرحيات مترجمة إلى العربية(انظر، لاندو، المسرح والسينما عند العرب، القاهرة١٩٧٢).

٢- انظر (بالفرنسية):

- Abul Naga. Atia, Le Sources Françaises du theatre eggptien (1870- 1939), Alger, 1972, P. 250.

٣- فيما يتصل بهذه الترجمات، انظر، محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي(١٨٤٧- ١٩١٤) (ص١٩٣- ٢٨٧).

٤- (نزعة من نزعات الأدب التركي)، محمود أحمد السيد، جريدة الاستقلال، ع ١٠٩٥- ١٩٢٧ عن(المجموعة الكاملة) لقصص محمود أحمد السيد، د. علي جواد الطاهر، د. عبد الإله أحمد، ص٩.

٥- سليم حسّون، استشهاد مارترسيوس، الموصل، ١٩٠٢، ص١١٧.

٦- نفسه، ص١١٦..

٧- د. عمر الطالب، الترجمة المسرحية والبدايات المسرحية في العراق، آفاق عربية، بغداد، ع(١) ١٩٨٢، ص٣٥.

٨- لم يكن هذا الكاتب المسرحي الفرنسي معروفاً بين كتاب المسرح في القرن الثامن عشر، ربما لأنه ترك فرنسا وأقام في روسيا حيث عمل هناك مديراً لمسرح الإمبراطورية حتى ١٨٠٤، وهي السنة التي رجع فيها وصار يكتب تحت هذا الاسم المستعار لأسباب تتعلق بالنقد العنيف الذي وُجهَ له حول مسرحيته التي عرضت قبل ذلك بمسرح نيكولا(Le theatr Nicolat) بباريس عام ١٧٧٧، تحت عنوان(الحب الباحث L,Amoure queteur)، وطلب اسقف باريس منه نزع الثياب الكنسية أو ترك الكتابة للمسرح. ويذكر أن كاتب ترجمته في الأنسكلوبيديا الكبرى (La Graude Encyclopedic) يصفه بتقلب الاراء والمواقف. (انظر ترجمته في هذا المصدر الفرنسي ج٥ ص١٠٥٦).

٩- نعّوم فتح الله سحّار، لطيف وخوشابا، طبعت في دير الآباء الدومنيكيين بالموصل عام ١٨٩٣.

١٠- نفسه، المقدمة.

١١- د. عمر الطالب، المسرحية العربية في العراق، ص٢٢.

١٢- انظر بالفرنسية:

- Madame de Beaunoire, Fanfan et Colas ou les freres de lait, (Comedie en un acte et en Prose). Cailleau, Imprimeur- Libraire, Paris, 1784.

١٣- جرجيس قندلاً، الثري المتنبل، الموصل، ١٩٤٨؛ وبما أن ترجمة هذه المسرحية، قد تمّت قبل طباعتها(١٩٠٨) فإنها تكون أول ترجمة عربية لهذه المسرحية الفرنسية. ويذكر أن(فؤاد نور الدين) قد ترجم هذه المسرحية وطبعها في القاهرة عام ١٩٣٤.

١٤- انظر، بالفرنسية

- Voir A` Ce Propos, Les notes de la piece Francaise, Ed, Gallimard, Paris, 1973, P. 387.

□□□

الوظيفية -أوصوالد ديكرو

Fonctionnalisme - Oswald Ducrot

Traduit par : Dr. Abdel -Karim Kebdani BERRACHED
UNIVERSITE DE TLEMCEN

■ ترجمة: د. عبد الكريم كبداني برّاشد.■

جامعة تلمسان- الجزائر.

مقدّمة:

لاشكّ أنّ القارئ العربي الكريم عهد في الفترة الأخيرة عبر قراءاته في الكتب والمجلات والجرائد، موجة جديدة من الدّراسات الحديثة والكتابات العربيّة، وغير العربيّة جعلت موضوعها الأساس علماً جديداً في مظهره قديماً في كثير من مضامينه، ذلكم هو ما دعي بالألسنية، أو اللّسانيات، أوعلم اللغة الحديث، على اختلاف في الاصطلاح من مواطن إلى آخر ومن مجمع إلى آخر، على حسب تنوّع المشارب، والأسباب كثيرة ولا نراها من شجون حديثنا هنا، ولا المقام متسع لها.

ونحن الباحثين في أرضنا العربية الطّيبة نشيد بهذه الاهتمامات الفائقة ونوليها العناية كلّ العناية، مالم تمس جوهر هذا العلم، وتحرف كلم المشبلين على الألسنية عن مواضعه، فتشوه أفكارهم عند الدارسين غير العارفين بتلك اللغة المترجم عنها. ونحن لهذا وللإفادة رمنا المبادرة إلى ترجمة هذه المدرسة اللسانية الموسومة (الوظيفية). والتي وردت عن "أوصوالد ديكرو" في معجم له مع "تزيفيتان تودوروف" هو (المعجم الموسوعي لعلوم اللغة).

إن اللسانيات علم قائم برأسه، ومن صفات العلم الموضوعية، والتماسك، والوضوح، وعدم التناقض. وتكمن أهميّة هذه المدرسة في هذا العلم الواسع في وصف بنية اللّغة المعرّفة على أنها وسيلة تواصل: وهي في هذا الحال تسعى إلى تحليل كل الوحدات اللسانية. والعلاقات القائمة بينها، كما تصفها وصفاً. وتغدو أهمية هذه المدرسة لما لها من تطبيقات بل إن اسمّها دال عليها تماماً.

لقد طعّمنا هذه التّرجمة بأمثلة عربيّة رأيناها أصيلة وضرورية تزيد القارئ المعرب وضوحاً وبياناً. وقد ذيّلناها بهوامش تعليقية تفصّل أموراً في أحايين وتحيل على مصادر ومراجع في أحايين أخرى. وتشرح في مرّات أخريات وتفسّر ما غمض من بعض المصطلحات.

وقد راعينا في التّرجمة، هاته، الدّقة في تعريب بعض المصطلحات، مع تزويد الهوامش والتعليقات ببعض النصوص المترجمة عن معجم "جورج مونين و"معجم" فارناندو لازارو" وكتاب قواعد الفرنسية "لموريس قروفيس"، حرصاً منا على نقل مضمون المصطلحات الغربية لعلاقتها بلغاتها.

دونما أن ننسى الإمداد بما رأيناها مقابلات اصطلاحية عربية قديمة وحديثة مع شرح وافٍ لكُل ما ظننناه يشكل على القارئ.

من بين التجريدات اللّسانية عند فردينان "دي سوسير -١٨٥٧-١٩١٣" "Ferdinand - de ssassure" إعلانه كون اللّغة وسيلة تواصل. "instrument de communication" هذا الدّور الذي كان المقارنون " comparatistes" يعدّونه دوراً خارجاً عن طبيعتها وغير أصيل فيها "de`ge`ne`rescence". من هذا المنطلق، إذن، نلفي أتباع "سوسير"، من أخلافه الذين طالما نسمهم "الوظيفيين" "fonctionnalistes"، يعدّونه دراسة أيّ لغة بحثاً في الوظائف المؤدّاة بوساطة العناصر والأقسام، وكذا الميكانزمات الحادثة بداخلها.(١).

إنّ هذا الميل يظهر بخاصّة عبر منهجية البحث عن الظواهر اللّفظية" "Phoniques" المعرّفة، بدءاً، تحت اسم "الفونولوجيا" "phonologic"(٢)، من لدن "تروبتسكوي N.S. TROUBETZKOY 1938-1890" والمطوّرة- كما هو معروف- من لدن "أندريه مارتينه - A. Martinet....1908" و"رومان جاكوبسون

"cercle de prague 1926- وحلقة براغ (٣)"R. Jakobson ...1896.

لنتساءل: ماهي الوظيفة "fonction" الرئيسة في عملية التّواصل بوساطة الأصوات الأساسية التي تكوّن، عبر تركيبها، السّلسلة الكلامية "la chaine parle`e"؟ ... إنّ هذه الأصوات ليست هي عينها المتضمّنة معنى ما أو الحاملة له بأي حال من الأحوال؛ فعلى سبيل التمثيل إنّ الصّوت "a" في كلمة "bas"(٤)، (أو الواو في الكلمة العربيّة "حَوَل")(٥)، لم يأخذا كلاهما، كلّ على حده، أيّ معنى ولن يكون بإمكانهما أن يأخذاه ههنا، على الرّغم من أنّه بإمكانهما أن يأخذاه في نحو حرف الجرّ "a" "pre`position"(كمثل مقابلة حرف العطف "الواو" في اللّسان العربيّ).(٦).

إنّ وظيفة هذه الأصوات ودورها الأوّل تمكينها إيّانا من تمييز هذه الوحدات المجرّدة من أيّ معنى، وذلك أنّ صوت "a" في كلمة "bas" يمكننا من تمييز هذه اللّفظة من بين كلمات أخرى كمثل "bu"(٧)، و"beau"(٨)، و"bouc"(٩) الخ... (والشيء نفسه بالنسبة لحرف الواو في كلمة "حَوَل" في لساننا العربي، بحيث تمكننا هاته الواو من إقامة التّمييز بينها وبين كلمات نحو:"حمَل" و"حَصَل" و"حَجَل" الخ...) (١٠)، وعليه إذن، لم يتمّ اختيار هذا الصّوت سوى لأجل جعل هذا التّمييز "distinction" ممكناً.

إن لهذه الملاحظة الخطيرة نتائج، وذلك أنّها تزوّد الألسني بمبدأ التّجريد "Abstraction" (١١)، بحيث إنّ الميزات الفيزيائية، التي تظهر عند نطقنا الصّوت "a"، ليست لها جميعها هذه القيمة التّمييزية، إذ اختيارها ليس موجّهاً دائماً لأجل الرّغبة "intension" في التواصل سواء أنطقنا الصّوت "a" طويلاً أم قصيراً "long ou court" أم أماميا أم من خلف تجويف الفم "en avant ou en arrie`re de la cavite` buccale" من مقدّمته أم من مؤخرته "ante`rieur ou poste`rieur"؛ بحيث نلاحظ في الفرنسية الحديثة أنّ هذا العمل لا يغيّر أصل الكلمة وهويتها "identite` du mot" مهما كان موقع هذا الصّوت "a" من الكلمة؛ ألا ترى أنّ عهد تمييزنا السّهل بين "bas" و"bat" عن طريق نطقنا فيهما صوت "a" من الكلمة قد ولّى؟ ومن جهة أخرى، فإن تجاوز "voisinage" صوت "b" مع الصّوت "a" يوجب عليه مجموعة من الصّفات "traits" التي نلفيها في الصّوت "u" في كلمة "bu"؛ هذه

الصّفات التي لا تستجيب، في الفرنسية على الأقلّ، لرغبة التّواصل.

وبهذا إذن نجد الوظيفية تدفعنا إلى عزل الأصوات التي لها قيمة تمييزية "valeur distinctive" أي المختارة لأجل السّماح بتوصيل معلومة ما "information" وهذا العزل إنّما هو من بين مانعزله من الصّفات الصّوتية الكائنة، فيزيائياً، في تفظ ما "prononciation" هذه الأصوات إذن، هي وحدها، المعدودة أصواتاً تمييزية فونولوجياً. "phonologiquement pertinents".

لقد وضع علماء الأصوات "phonologues" عملية الاستبدال "commutation" لأجل دراسة صوت "a"، الفرنسيّ؛ ويحدث هذا بانطلاقنا من نطق معيّن لكلمة بها هذا الصّوت عينه، وذلك نحو نطقنا كلمة "las"؛ ثم نطفق نغيّر هذا الصّوت المنطوق في هذه الكلمة في كلّ الاتّجاهات، شريطة ألاّ تؤدي هذه التغييرات إلى الغموض واللّبس "confusion" مع كلمةأخرى؛ وعندها نقول: إنّ الأصوات المتلفظ بها المتغيّرة عن النّطق الأصلي لا تستبدل معها، وإنّما تستبدل معها سوى تلك الأصوات التي يحدث، عند إدخالها، التّمييز للمعاني "perception" كمثل "beau" وكذا "bu" الخ... والعملية ذاتها نعيدها مع الأدلة الأخرى "signes" المتضمّنة الصّوت "a" نحو "table" (١٢)، و"car"(١٣)، الخ... وعندها إذن نلاحظ، مالم يكن متوقّعاً ويصنع تعليلاً تجريبياً "empirique" للمنهج "me`thode"، وذلك أنّ هنالك جملة من التّلفظات "prononci8ations" لا يمكنها أن تستبدل في أيّ دليل لغوي. إنّ هذه المجموعة تسمّى الصّوتم أو الفونيم "a" "phone`me" بينما تسمّى عناصره متغيّرات "a" "variantes"، والصّفات التّي تميّزها تعدّ لا تمييزية "non -pertinents"، ومن بينها مانسميّه "المسهب المطوّل" "redondant"، وهو تلك الأصوات المفروضة عن طريق السّياق، أي عن طريق التّجاور مع الصّوت "b" مثلاً؛ أمّا الأخريات فإنّنا ندعوها "المتغيّرات الحرّة" "variantes libres" نحو تلفّظات "a" المختلفة من حيث الطول فقط. إنّ الميزات الصّوتية "Phoniques" الموجودة في كل متغيّرات الصّوت "a" الّتي تميّزها، من حيث النطق عن تلفّظات أصوات مثل "o" و"u" و"p" الخ... هي المعدودة صفات تمييزية.(١٤).

وبينما نحن منطلّقون من مبدأ دي سوسير القائم على ضرورة دراسة عناصر الكلام حسب وظائفها في إطار عملية التواصل وضمنها، طفق الأصواتيون يطبّقون

مبدأ سوسيريا ثانياً هو مبدأ التضاد "oppowitivite`" الذّي نستكشف عبره، أنّ جوهر لسانيا ما "entite` linguistique" لا يتكوّن من سوى ما يميّزه عن جوهر آخر. ونلاحظ حول ما يتعلّق بهذا التّيار الفكري مايأتي:

أ) إنّنا لا نجده في أعمال البولوني "دي كورتناي ١٨٤٥-١٩٢٩ J.N. Baudoin de courtenay" الّذي يعدّ رائد الفونولوجيا، إذ استنتج وهو يدرس الأصوات الأساسية للكلام "language"، من حيث وظائفها في عملية التّواصل، ضرورة الاهتمام، قبلاً، بالطّريقة الّتي تدرك بها هذه الأصوات بدلاً من الاهتمام بحقيقتها الفيزيائية.

وذلك أنّ هذا التجريد ليس معادلاً ولا مساوياً للتجريد الفونولوجي: بل لقد استطعنا أيضاً أن نبرهن على أنّ الميزات المدركة والمحسوسة تتمايز وتتباين، سواء عن طريق الزيادة أو الخطأ، فيما يخصّ خصائصها التمييزية ويتعلق بها.

ب) إنّ الوحدات المدروسة من لدن الأصواتيين هي وحدات تمييزية، وظيفتها التّمييز بين الوحدات الحاملة لمعان، كمثل الكلمات؛ وعليه يغدو طبيعياً جدّاً أن يكون الطّابع الوظيفي في هذه الوحدات هو ما تتميّز به فيما بينها. إنّ الانتقال من المبدأ الوظيفي إلى مبدأ التّضاد بإمكانه أن يظهر غير طبيعيّ، إذا ما درسنا وحدات حاملة لمعان. أي أدلّة لسانية، وفوق هذا وحدات دلالية خالصة محضة.

جـ) بل حتّى المبادئ الصّوتية الخالصة "purement phoniques" يمكنها أخذ وظائف أخرى غير الوظيفة التّمييزية ومثالنا على هذا الصّفات المطوّلة "traits redondants" الّتي بإمكانها كشف الرّسالة "identification du message" وتحليلها تحليلاً صحيحاً، في حال كون الاتصال رديئاً "mauvaise transmission"، وهذا وفق اصطلاح "termino `ogie" نظرية المعلوماتية "the`orie de l`information" (١٥)، بحيث تمكّن هذه الصّفات المطوّلة من المقاومة ضدّ الضّجيج "bruit". وهو أيضاً حال كثير من ظواهر علم العروض "phe`nome`nes de prosodie" وعليه لا محالة أن تكون الصّفات الصّوتية "traits phoniques" غير التّمييزية "non-pertinents"

ذات وظيفة أساسية ورئيسة في عملية التّواصل.

لقد رام "جوجنهايم G.Gougenheim" تطبيق الوصف النّحوي لمبادئ الوظيفة الفونولوجية "fonctionr alisme phonolcgiquc"، التي تتمثّل فكرتها الأساسية في ضرورة مقارنة وظيفة عنصر نحوي ما "c`le`ment grammatical" مع العناصر النحوية الأخرى للّغة، مادام المتكلّم "locuteur" يختارها وينتقيها مقارنة إيّاها بالأخريات؛ وهذا الاختيار هو وحده، الذي يؤدي دوراً في عملية التّواصل.

إنّ جوجنهايم يدعو كلّ مجموعة من العناصر النّحوية تضاداً (١٦) "opposition"، ويفرق وفق الثلاثية الصّوتية "trichotomic phonologiquc" بين ثلاثة أنواع من التّضاد. ففي بعض الأحوال يغدو اختيار عنصراً من العنصرين واجباً ومفروضاً، ألا ترى مثلاً أن الصّيغة الدّلالية "indicatif"(١٧).واجبة بعد عبارة: "jc sais quc....." (ولعلّ مقابلها في لساننا العربي هكذا: أعلم أنك تذاكر بامتياز)(١٨)، كما أنّ صيغة المضارع المنصوب "subfonctif"(١٩)، بعد عبارة : "jc vcux quc...." تصبح واجبة (ولعلّ مقابلها في العربية هكذا: أريدك أن تذاكرَ بامتياز)(٢٠)، إذنّ إنّ هنالك خضوعاً وتأثّراً بفكرة العاملية النّحوية "servitude grammaticalc"(٢١)؛ بينما في أحوال أخرى فإنّ العنصرين ممكنان، بيد أن اختيارهما لا يحدث فروقاً دلالية "diff`c`rencc dc scns"، ففي الفرنسية الحديثة نقول هكذا، على الخاطر، "avolontc`": "si tu viens et que jc sois la`" (٢٢)، أو "si tu viens et quc je suis la`"(٢٣). إنّه بلا شك التغيّر الأسلوبي "variation stylistiquc" مقارناً بالتغيّر الحرّ "libre" عند علماء الأصوات.

أخيراً يمكن للاختيار أن يؤدي إلى تمايز واختلاف في المعنى ومثالنا على هذا مثلاً:

"jc cherchc un livrc qui a c`te` c`crit aux XVI sie`clc" (٢٤)، إذن إنّ هنالك تضاداً في المعنى وتبايناً، أي إنّ هنالك اختلافات متمايزة. وهذه التّباينات الأخيرة، حسب جوجنهايم، هي وحدها، التي تسمح بحدّ معاني المورفيمات المدروسة "morhp`cmc"(٢٥)، كما أنّ الصفات التمييزية هي، وحدها، التي تحدّ المورفيمات. ومن هذه الأمثلة المتقدّمة نلاحظ صعوبة توسيع المفاهيم الموضوعية "conscpts" للوحدات التمييزية من لدن الأصواتيين ونقلها وتعديتها إلى الوحدات

الدّالة "unite`s significatives". كما نتفهم جذرياً وبسهولة التمييز بين صفات الصّوت "a" المتعلّقة بمجاورته الصّوت "b". وتلك الصّفات المتميّزة صوتياً. ولكن هل نستطيع القيام بالفصل والعزل "sc`paaration" بين العاملية "servitude" التي تقتضي المضارع المنصوب "supjonctif" بعد عبارة "jc veux quc" والاختيار الحرّ لهذا المضارع المنصوب في عبارة: "jc cherche un livre qui ait c`tc` c`crit aux XVI sic`clc"(٢٥)، بحيث يتبيّن ههنا، أنّ العاملية والاختيار الحرّ لهما الأساس نفسه والبناء عينه "me`me fondement" أي فكرة "notion" اللاّ تحقّق المرتبطة بالمضارع المنصوب، إذ لا نستطيع شرح وظيفة المضارع المنصوب الحرّ وتفسيرها إذا لم نشرح، في الوقت ذاته، استعمالاته "cmplois" الموجب فيها؟.

ونشير أيضاً إلى الألسني "إميل بنفينست "E. Benveniste" الذي استنتج، وهو يدرس المدى المتوسط "la voic moyenne" في اليونانية القديمة، خلاصاته من الأفعال "verbes" التي تكون بها هذه الأصوات ضرورية، بحيث لا نلفي، عندها، لا مبنياً للمعلوم ولا مبنياً للمجهول "ni actif ni passif"، إذ الاهتمام الوظيفي "souci fonctionnaliste"، ههنا، لا يؤدّي إلى مبادئ التضاد والقيمة المختلفة المتفاوتة "valeur diffc`renticllc".

هذه الحقيقة هي التي جعلت عالم الأصوات "أندريه مارتينيه يدخل مبادئ تحليل ليست لها مقابلات مضادّات "contreparties"في الفونولوجيا، وذلك عندما شرع يصنع نحواً وظيفياً "syntaxc fonctionnellc"(٢٧)، بحيث يفترض أنّ كلّ متلفظ "c`noncc`" له وظيفة إيصال تجربة، محلّلاً إيّاها ومشخصاً لها "en l`analysant et en la schc`matisant"، وأنّ هذا المتلفّظ مكوّن -فيما بعد- من مسند إليه "pre`dicat" يحدّد القضيّة "proce`s" التي يراها المتكلّم مركزية "central" في هذه التجربة، وغالباً مايكون هذا المسند إليه مصحوباً بمجموعة من الفضلات والمتمّمات تؤدّي دور المسند "comple`ment" وكلّ نوع من هذه المسندات المتمّمات له دور الإمداد بمعلومات خاصة (٢٨)، تتعلّق بهذه القضية "proce`s" وذلك نحو الفاعل "sujet"، إذ أنّ هذه الوظائف ليس بإمكانها، عموماً، أن تثبّت عن طريق الاستبدال "commutation" وكمثال على هذا نجد أنّ معظم التعابير "expessions" التي تستطيع أن تؤدّي دور ظروف الزمان "comple`ments de

"temps"، لاتستطيع أن تؤدّي دور ظروف المكان "comple`ments de lieu"؛ إذن ليس هنالك من معان مطلوبة ولا مرجوّة إذا كانت هاتان الوظيفتان قابلتين للاستبدال أو غير قابلتين له؛ والشيء نفسه ينطبق على الوظيفة الفاعلية "fonction - sujct" وكذا وظيفة المسند إليه "fonction -pre`dicat".

فالأمر إذن أنّ الوظيفة في النّحو، لا تسمح، أبداً، بإيجاد المسلّمة "axiomc"(٣٠)، السّوسيرية الآتية:

"في لغة ما ليس هنالك سوى الاختلافات".(٣١)، ولعلّ الشيء ذاته بإمكاننا أن نقوله في علم الدّلالة "sc`mantique"، حيث نجد بعض الألسنيين قد حاولوا إدراج مناهج الفونولوجيا وإقحامها كما هي.

وعلى هذا يعتقد "بريتو pricto" أنّ الاستبدال يمكن أن يطبّق على المعنى أكثر من أن يجري على الخاصية الصّوتية للكلام "aspect phonique" وهي فكرة كانت موجودة، من قبل، عند "لويس يلمسلف L. Hjelmslev 1965 -1899".(٣٢) لنسمّ، إذن، المعلومة الكاملة، الموصولة أثناء استعمالنا المتلفّظ في ظروف معيّنة، رسالة. سنلاحظ حينها، أنّ المتلفظ "rendez - le - moi"(٣٣)، يستعمل، في بعض الأحوال، لأجل إيصال الرّسالة وتبليغها، كأمر إرجاع القلم للمتكلم على سبيل التمثيل. وعلى هذا ينبغي للألسني أن يتساءل عن نوع الوظيفة التي أدّيت في إيصال هذه الرّسالة بوساطة المتلفّظ نفسه الذي يفترض فيه الاستقلال عن الظروف "circonstance".

وههنا يعود "بريتو" إلى مبدأ الاستبدال، لولا أنّه يلجأ، هذه المرّة، إلى تغيير الرّسالة بدلاً من تغيير البيانات الصّوتية "manifestation phonique"، وظواهرها الفونولوجية، ملاحظاً التبدّلات "modifications" التي تقتضي تغيّراً مادياً "changement matc`ricl" في المتلفظ، وهكذا فإن فكرة استبدال "الكرّاسة" أو "الكتاب" "بالقلم" لا تقتضي تغييراً كهذا.

وعلى هذا نسمّي "القلم" عنصراً لسانياً غير متميّز في الرّسالة. ومقابل هذا تغدو فكرة اقتضاء موضوعاً واحداً "objct" فكرة تمييزية، مادام أنّ تعويضها بفكرة "الجمع" "`pluralitc" يقتضي أن تستبدل أداة تعريف الجمع "lcs" بأداة التعريف المفردة "lc".

إنّ الصّفات المميّزة هي، وحدها، المرتبطة بالمتلفظ عينه، ممّا يعني أنّ

الوظيفة الدّلالية للمتلفّظ تظهر من خلال الاختلاف بين الرّسائل والتّباين فيما بينها مع متلفّظات أخرى، وليس أبداً من خلال تلك الرّسائل الّتي يكون قابلاً لها ومتأثراً بها. كما نلاحظ أنّ تطبيق الاستبدال وإجراءه يؤدّي بالعالم "بريتو" إلى تقديم كلّ متلفّظ على أنّه رزمة "paquet" ذات أشكال وخصائص تمييزية "caracte`res pertinents" مستقل بعضها عن بعض، وتتشابه في هذه الحال مع الصّفات التّمييزية للفونيمات، إذ يتّضح جليّاً، أنّ وظيفة متلفّظ ما مرتبطة أساساً بالطّريقة التي ترتبط بها العناصر الدّلالية "e`le`ments se`mantiques" فيما بينها، لذا يجب على "بريتو" أن يرجع إلى مفاهيم "notions" لا تقوم أساساً على الاستبدال، بل لا تقوم عليه تماماً. وهكذا يتحدث هذا العالم عن صفات تقابلية "traits contrastifs"، إلىجانب تلك الصّفات التمييزية؛ هذه الصّفات التقابلية التي تفسّر وجهة النظر "point- de - vue" التي تُرتقّب وفقها الصّفة المميّز. ففي مضمون "contenu" "rendez - le - moi" ومحتواه يضع وحده "unite`"، أي (موضوعاً) مفرداً "objet singulier" بحيث تغدو لفظة (موضوعاً)، الواردة بين قوسين، صفة تقابلية محدّدة عودة صفة الإفراد "le caracte`re singulier" على موضوع الفعل "objet du verbe" إذ لا نلاحظ جيّداً نوع الاستبدال الّذي سيظهره هذا العنصر؛ وههنا أيضاً لا تتلاقى الوظيفية ومبدأ التضاد "oppositivite`" إلاّ لماماً وعبر ظرف قصير جدّاً.

ويتجلّى تباين الوظيفية وتضادّها في اللّسانيات الوظيفية المعرّفة من لدن أحد تلامذة "سوسير" ألا وهو "هـ. فري H. FREI" الذي كان أقلّ اهتماماً بوصف اللّغة مقارنة مع اهتمامه بآلية اللّغة ووظيفتها وعملها "fonctionnement" أي الطريقة المستعملة فيها في مرحلة معيّنة "e`poque donne`e"(٣٤). ولهذا فإنّه يدرس كلّ ما يشكّل نشوزاً وخلافاً في اللّغة التقليدية "traditionnelle" غير مكثف بالكلام الموسوم بصفة الصحيح "correct"(٣٥)، وذلك عبر دراسة الأخطاء "fautes"، والتجديدات "innovations" وكذا الكلام الشعبي "langage populaire"، ولغة الشارع "argot"، ولغة الشارع والأحوال الغريبة "cas insolites" وتلك المنازع فيها والمختلف حولها "insolites" دونما إغفال الارتباكات النّحوية "perplexite`s grammatixales"الخ....

بل إنّه مهتم أيّما اهتمام بهذه التفاوتات والمفارقات "e`carts" ضمن تصريحها بما ينتظره الفاعل المتكلّم "sujet parlant" من الكلام غير أنّه لا يجد ماكان ينتظره

ولا يلفيه. فتتحول هذه المفارقات معلماً "indice" على الحاجات الّتي تحكم ممارسة الكلام وتضبطه.

إنّ أهمّ الضّرورات "besoins" اللّسانية والحاجات تهدف إلى ما يأتي:

أ)- *المماثلة "assimilation"(٣٦): التي تؤدي إلى توحيد شكل نظام الأدلة "uniformiser le syste`me des signes" ممّا يستلزم الخلق القياسي "cre`ation analogique" (٣٧)، وكذا العناصر المتتابعة في الخطاب "discours". وكمثال على هذا ظاهرة التّطابق النحويّ "accord grammatical"(٣٨).*

ب) – *التّخالف "diffe`renciation"، لأجل ضمان الوضوح "clarte`" ينبغي علينا أن نميّز، صوتيّاً، الأدلّة التي لها معان مختلفة، كما يجب علينا أن نميّز دلالياً، الأدلّة التي لها حقيقة صوتيّة "re`alite` phonique" مختلفة، مع إدخال فروق وعوازل "se`paration" في السّلسلة الكلامية.*

جـ)- *الاختصار "brie`vete`" ويكون في بعض الأحيان إمّا نتيجة الحذف "ellipse"(٤٠)، أو نتيجة المضمر "sous- entendus"(٤١). وكذلك نتيجة اختلاف كلمات مركّبة "mots compose`s" التي تتحاشى الرّوابط النّحوية "liaisons syntaxiques"(٤٢).*

د)- *اللاّ تغيّر "invariabilite`"(٤٤): الذي يمكّن، بكلّ ماأوتي من قوّة، من إعطاء الشكل نفسه للدّليل عينه، مهما كانت وظيفته النحويّة "fonction grammaticale".*

هـ)- *التعبيرية "EXPRESSIVITE" إنّ المتكلّم يسعى إلى صبغ خطابه وطبعه بشخصيّته، وهذا على الرغم من تلك الموضوعية في الرّمز "objectivite du code". ومن هنا تمسي فكرة إمكانية اختراع أشكالاً، الّتي تعطي بدورها، تفاوتاً ثابتاً "distorsion constante" بين الأدلّة "signes" والعبارات "locutions" التي يتوهم الفاعل المتكلّم، عبرها، إعادة امتلاك اللّغة المشتركة، واردة وقائمة.*

كلّ هذه الوظائف، الّتي غالباً ماتكون متعاكسة "antagonistes" والّتي لا تكتفي

بشرح الأخطاء وتعليلها، بل تتجاوزها إلى العناية بمجموعة كبيرة من خاصيات الاستعمال الحسن "aspect du bon -usage" المؤلف من أخطاء الأمس، تذهب بالألسنية بعيداً عن ذاك الإطار المقترح من لدن "سوسير"، بحيث تتجاوز هذا إلى نحو "أندريه مارتينه" والدّلالة عند "بريتو". بل إنها تدفع الخاصيّة النظاميّة للغة " cracte`re syste`matique de la langue" التي كان "سوسير" يعدّها أساسية وهامّة، إلى مرحلة تالية.

وإنّه لمن الأهميّة بمكان أن نعلم أنّ عملية الفرز والانتقاء "de`part"، التي تخصّ إحصاء "recenssement" الكلام من بين تلك الوظائف التي تمارس بمناسبة عملية التواصل، وتلك التي ترتبط أساساً بهذا الفرز، هي من الصّعوبة بمكان.

□

□ الهوامش والتّعليقات:

١- "إنّ اعتبار الوظيفة والاعتداد بها، يقود إلى كون فكرة دراسة حال لغة ما، ذات قيمة تفسيرية، "explicative"، وليس فقط ذات قيمة وصفية

"descriptive ." Oswald DUCROT in , Dictionnaire encyclope`dique des sciences du langage . par Oswald DUCROT et Tzvetan TODOROV . P 42.

تعريب المترجم.

٢- الفونولوجيا "phonologie" هي علم وظائف الأصوات التي يختلف عن الفونيتيكا "phone`tique" التي تعني بمخارج وصفات الأصوات في أيّ لغة. راجع الفرق بينهما مثلاً في:

Georges MOUNIN , Dictionnaire de la linguistique. Phone`tique /phonologie. p. 260.

وأيضاً:

Fernando La` ZARO. CARRETER . Diccionario de te`rminos filologico`s. p. 191- 192 Fonologia p 192-193.

ود/ عبده الرّاجحي "فقه اللّغة في الكتب العربيّة" ص ٢٠.

٣- انظر د/ميشال زكريا "الألسنية، علم اللّغة الحديث، المبادئ والأعلام" "نيقولاي تروبتسكوي" في الفونتيكا والفونولوجيا. ص ٢٣٧، وفيه أيضاً "رومان جاكوبسون" من

ص ٢٤٣ إلى ص ٢٤٤.
وانظر أندريه مارتينه "مبادئ اللّسانيات العامّة" في فقرة ٢-١١ "علم نطق الأصوات" ص ٤٤ ومايليها، وكذا فقرة ٣-٥ "علم تحليل الأصوات" ومايليها، على سبيل التمثيل.
٤- "bas" من معانيها: جورب وأسفل، وبتمهّل يحدّدها السّياق.
٥- إضافة من المترجم يزداد بها السّياق وضوحاً لدى المعرّب.
٦- إضافة كمثلها من المترجم يتّضح بها السّياق.
٧- "bu" معناها: شرب فهومشروب.
٨- "beau" معناها: جميل.
٩- "bouc" معناها: وحل، طين، رواسب...
١٠- إضافة من المترجم يتّضح بها السّياق.
١١- التّجريد هو خطوة بعد التّصنيف، وهو تكوين أفكار كلّية باعتمادنا تصنيف المدركات الجزئية، لكي نستطيع تسمية هذه الأصناف بأسماء اصطلاحية، فنبني على هذا، تفكيرنا المجرّد الّذي يبني الإنسان. والأنظمة فيما بعد:
انظر في هذا: د/تمّام حسّان، الأصول دراسة إبستمولوجية في الفكر اللّغوي عند العرب.
النّحو –فقه اللّغة– البلاغة. فقرة "التصنيف قبل التجريد". ص ٥٦. ومايليها.
١٢- table معناها: طاولة، منضدة، لوح، خوان.
١٣- car معناها: شاحنة ركّاب أو حافلة قطار، على عكس كلمة "car" في الإنكليزية التي تعني السّيّارة الصّغيرة.
١٤- لمزيد من التّوسّع راجع كتاب:
Oswald DUCROT et Tzvetan . ODOROV . Dictionnaire encyclope`dique des sciences du langage. p .221.
حيث يميّز المؤلّف بين كلمتي "doux" الّتي تعني: اللّطيف والوديع وكلمة "tout" التي تعني الكلّ وكذا بين كلمتي "vide" بمعنى: فارغ وكلمة "vite" التي تعني: السّريع، وهذا عن طريق الصّفات التمييزية بين صوتي "d" و "t" في الأمثلة المتقابلة.
١٥- إذا أعطينا رقم عنواننا في شارع لا يحوي سوى منزل واحد، فإنّ هذا الرّقم لن يقدّم أيّ معلومة لا لشيء سوى لاحتواء الشّارع على منزل واحد ليس إلاّ. توسّع في هذا عند:
Georges MOUNIN . " Dictionnnaire de la linguistique" p. 177-178.
١٦- لعلّ هذ الثّلاثية الصّوتية كامنة في الاستبدال "commutation" والحشو والإسهاب "redondant" والمتغيرات الحرة "variantes libers" وهي ظواهر كانت قد تقدّمت في:

Oswald DUCROT et Tzvetan TODOROV . Dictionnaire encyclope`dique des sciences du langage. p43.

١٧- الصّيغة الدّلاليّة 'indicatif' معناها: الصّيغة الفعليّة للحركة الحادثة في الحال". تعريب المترجم عن:

Maurice GREVISSE. pre`cis de grammaire francaise "indicatif" p. 182.

١٨- إضافة من المترجم يتّضح بها السّياق.

١٩- المضارع المنصوب 'subjonctif' هو: ما يعبّر، عموماً، عن حال منويّة ومقدّرة في ذهن الإنسان، كمثل بعض ميول النّفس وأهوائها نحو: الرّغبة، والتّمنّي والإرادة الخ... تعريب المترجم"، عن:

Maurice GREVISSE . pre`cis de grammaire francaise . p 191.

٢٠- إضافة من المترجم يتّضح بها السّياق.

٢١- 'servitude grammatixale' أو "العاملية النّحوية": ولعلّ مقابلها في العربيّة العوامل اللّفظية كمثل رفع الفاعل بالفعل، والعوامل المعنوية كرفع المبتدأ بالابتداء عند البصريين، وإن كانت عند بعض النقاد اللّغويين من المتأخرين: لم يقل بعملها عاقل، لا ألفاظها، ولا معانيها كأنّها لاتفعل بإرادة ولا بطبع "ابن مضاء القرطبي" الرّد على النّحاة". ص٨٧-٨٨.

وقارنه بالدكتور "صبحي الصّالح" دراسات في فقه اللّغة". ص١٣٤. وماليليها. وكذا الدكتور "محمود سليمان ياقوت" التراكيب غير الصّحيحة نحوياً في الكتاب لسيبويه "العامل النحوي"، ص ٢٢٢، وماليليها.

٢٢- 'je sois' هو مضارع منصوب 'subjonctif'.

٢٣- 'je suis' صيغة دلالية حالية 'indicatif'.

٢٤- 'qui a e`te` e`crit': هو ماض مركّب "passe` compose`" من الفعل المساعد 'Avoir Auxillaire'.

وكذا الفعل المساعد 'Etre' في زمن الصّيغة الدّلالية الحالية 'indicatif'.

٢٥- مورفيم 'Morphe`me': هو وحدة نحوية أو حرف معنى. مثل واو الجمع في يدعون... انظر مارتينه مبادئ اللّسانيات العامّة. فقرة ١-٩ ص ١٩-٢٠. وفقرة ٤ - ١٩ ص ١١٧-١١٨.

فعند فندريس مثلاً، لم يكن للمورفيمات أيّ معنى، فلم تكن سوى عناصر نحوية أي كلمات جوفاء من أيّ معنى. بينما اليوم لم يصبح هذا التصوّر قائماً. وعند الألسنيين الأمريكيّين غالباً ما يستعمل هذا المصطلح بالدّلالة نفسها التي لمصطلح مونيم 'Mone`me' أي الوحدة الدّالة، تلك الوحدة الصّغرى المقطّعة تقطيعاً أوّلياً

'premie`re aticulation' يجعل لها شكلاً 'forme' هو الدال 'signifiant' ومعنى 'sens' هو مدلولها "'signifie'.

وعند مارتينيه تلفي المورفيمات ضرباً من المونيمات النحوية، وعليه فهي مقابلات لمصطلح الكسيمات (١٥) 'lexe`mes' أي الوحدات المعجمية. انظر في هذا:

Georges MOUNIN "Dictionnaire de la linguistique" Morphe`me p. 221-et Mone`me p. 218- 219 (تعريب المترجم)

وكذا: أندريه مارتينه "مبادئ اللسانيات العامة فقرة ١-٩- ص ١٩-٢٠ وكذلك:

Fermando La`zaro Carreter. Diccionaris de te`rminos Fi`lologicos . "Morfema" p. 283.

٢٦- 'passe` du subjonctif' هو ماضي المضارع المنصوب 'qui ait e`te` e`crit': مركب من المساعدين 'Avoir' و 'Etre'.

٢٧- 'Syntaxe fonctionnelle' أو النحو الوظيفي لمارتينه "مستوحى من مدرسة براغ، ويصف هذا النحو الوسائل التي يمتلكها المتكلم 'locuteur' لأجل إيصال تجربته المتعلقة بالواقع. ماهي العلاقات القائمة عن طريق مختلف الوحدات الدالة 'Mone`mes' الموجودة في رسالة ما 'Message'، أو ماهي وظيفتها؟ هذه الوظائف، إذن، تدرس، انطلاقاً من خاصية الاستقلال النحوي 'Autonomie syntaxique'، ولكن أيضاً من خلال مواضع الوحدات الدالة، وكذا خاصيات الشكل والمعنى 'crite`res de forme et de sens'، (الوحدات الدالة الوظيفية) 'Mone`mes fonctionnelles'. انظر.

Georges MOUNIN Dictionnaire de la linguistique. p.319.

تعريب المترجم

ثم إن الوحدات الدالة الوظيفية لها دور تعيين الوظيفة النحوية لوحدات دلالية أخرى، ففي الملتفظ "'e`nonce': 'elle part en voyage' هي ذاهبة في رحلة تلفي أن الوحدة الدلالية 'EN' تعين وظيفة الوحدة 'voyage' بالنسبة للوحدة "'Unite' 'part' انظر:

Georges MOUNIN Dictionnaire de la linguistique . B. Mone`me fonctionnel . p 144.

تعريب المترجم

٢٨- 'pre`dicat' أو المسند إليه، "ويقصد في التركيب ذلك العنصر المركزي والأساسي في الجملة، بحيث تتحدد بوساطته وظائفها. إن العنصر الذي يعد سنداً إليه هو ذاك المستقل عن جميع العناصر الأخرى، وكذا الذي تترتب وفقه عناصر الجملة وتنتظم، ثم إن غيابه يزيل الملتفظ ويلغيه. وعليه يغدو ذا ثلاث خاصيات: ١) مستقل، ٢)

ومركزي. ٣) وضروري. وإنّه لا ينتمي بالضرورة إلى الأفعال كمثل " viens ici"
(أي تعال هنا).
و'je regarde la mer' (أي أتأمل في البحر)؛ بل قد يكون منتميا كمثل
'pitie' pour lui' (أي هلا أخذتكم الرأفة به)

Georges MOUNIN Dictionnaire de la linguistique. p.267-268..
تعريب المترجم.

ثمّ على الرّغم من أنّ العلاقة مسند – مسند إليه هي الأكثر شيوعاً في لغات العالم، إلاّ أنّه من الخطأ الاعتقاد بأنّها تصلح في جميع اللّغات دون استثناء. وتوجد لغات فيها الجملة العادية من وحدة دالة واحدة دون أن تكون هذه الجملة على سبيل الاختصار أو في صيغة الأمر. وفي مثل هذه اللّغات تقول مثلاً: "مطر" وتعني أنّها تمطر، وتقول "ثعلب" ويكون القصد "هذا ثعلب" أي أنّ وحدة دالة واحدة تؤلف الجملة هنا.

مارتينه "مبادئ علم اللّسانيات العامّة". فقرة ٤-٢٨ ص ١٢٦-١٢٧. وقارنه بفقرة ٤-٢٦ وهامشها وانظر فقرة ٤-٢٧ ص ١٢٦ وكذا فقرة ٤-٢٩ ص ١٢٧.

ولكن في العربيّة اختلافاً يخصّ قضية الإسناد، وذلك أنّ هنالك مدارس نحوية، كما تعلم، تختلف في أمره، بحيث نلحظ على مستوى المسند أنّ "الجملة الفعلية هي الجملة التي يدل فيها المسند على التجدد، أو التي يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافاً متجدداً". د. مهدي المخزومي "في النحو العربي. نقد وتوجيه". ص ٤١.

وأما الجملة الإسمية فهي التي يدلّ فيها المسند على الدوام والثبوت. أو التي يتّصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافاً ثابتاً غير متجدد. "المخزومي، في النحو العربي ص ٤٢.

ثم إن المسند إليه في الجملة الأسمية هو المبتدأ وفي الفعلية الفاعل غالباً

توسّع في هذا المخزومي "في النّحو العربي". من ص ٣٩-٤٩.

وقارنه أيضاً بالدكتور عاطف مذكور "علم اللّغة بين القديم والحديث". ص ١٧٤.

٢٩- نسمّي حاملاً للإعلام كلّ ما يؤدّي إلى تخفيض درجة الشكّ من خلال استبعاد احتمالات معيّنة... فإذا كنّا إزاء سياق لا يمكن أن تظهر فيه سوى "نعم" أو "لا" وكانت كلتاهما على درجة واحدة من الاحتمال أو التوقّع فإن مقدار الإعلام عند استعمال "نعم" أو "لا" يساوي الوحدة المطلوبة".

أندريه مارتينه "مبادئ اللّسانيات العامة" فقرة ٦-١٠ ص ١٨٦.— ٤ pro bacit - ٨٢

وقارنه بكتاب :

Georges MOUNIN, "Dictionnaire de la linguistique" P ١٧٧-١٧٨

وقارنه أيضاً بميشال زكريا "الألسنية علم اللغة الحديث". ص ٥٧-٥٨، وقبلهما ٥٥-٥٦.

٣٠- يصطلح لها ميشال زكريا مصطلح "قضايا أولية" مرة و"مسلّمات" مرة أخرى انظره في كتابه "الألسنية علم اللغة الحديث". ص ٢٨٩-٢٩٠، في معجم المصطلحات.

٣١- انظر هذا مثلاً في صفحات ٢٣ و ١٢٧ وما يليها و ١٥٠-١٥٢ وقارنها بصفحة ٣٠٧ وما يليها من كتاب:

ferdinand DE SAUSSURE "cours de linguistique ge`ne`rale" p. 307.

٣٢- "يلفت يلمسلف"... إلى وجود صلة معيّنة بين شكل التعبير وشكل المحتوى، تقوم على مبدأ الاستبدال... مثلاً، إنّ استبدال /ن/ في نال بـ /ق/ في قال، ينجم عنه تمييز في مستوى التعبير بين "نال" و "قال".

ميشال زكريا "الألسنية" ص ٢٤٩ وهامشها رقم ٠٢.

٣٣- "أرجعوه إليّ".

٣٤- أي الدراسة الآنية التي كان سوسير أكّد عليها من قبل. انظر مثلاً:

SAUSSURE 'cours de linguistique ge`ne`rale ' p 145-150- et p . 161-et p 225.

٣٥- وهذه التقنية تقوم أساساً على الدراسة الإحصائية التي تركّز في الخطأ والصواب على السّواء، حتى تستخرج الأخطاء الفادحة انظر:

MOUNIN "Dictionnaire de la linguistique ; p. 157-158.

تعريب المترجم بتصرّف.

وقارنه بكتاب "التراكيب غير الصحيحة نحوياً في الكتاب لسيبويه" في الفصل العاشر "التراكيب غير الصحيحة نحوياً وسنن العرب في كلامها" ص ٢٥٥ وما يليها...

٣٦- المماثلة "assimilation" وفيها يتجاور صوتان بحيث يؤثر ثانيهما في أولهما، فيحدث تغيّراً في المخرج أو الصفة حتى يتحقق الانسجام الصوتي بينهما، ويدعى هذا النوع من التأثر رجعيا "regressive"، كما قد يتبع الثاني الأول وحينها يدعى التأثر تقدّميا "progressive".

وهذه ظاهرة تعرفها كلّ اللغات... وفي اللغة الإنجليزية نلاحظ أن الصوت "s" يتحول في النطق إلى "z" كما في: pens, dogs وذلك لأنّ الصوت "S" صوت مهموس وقد سبقه صوت مجهور مثل "G"، "N" فتأثر به وصار مجهوراً مثله فتحول إلى صوت "Z" ليتحقق الانسجام بين الصوتين". د.عاطف مذكور، علم اللغة بين القديم والحديث، ص ٢٤٦. - وقارنه: Georges MOUNIN Dictionnaire de la linguistique p .43

- وأيضاً: Fernando la`zaroh Carreter "Diccionarion de te`rminos filologicos' p. 61-62.

٣٧- إنّ الخلق القياسي 'Cre`ation analogique' هو إيجاد وحدة لسانية "Unite linguistique" انطلاقاً من وحدة لسانية موجودة قبلاً بحيث تكون العلاقة الجديدة بين الوحدات هي نفسها التي كانت موجودة من قبل بالطبيعة نفسها، ففي الفرنسية الكتابية المنطوقة نجد أنّ المشتقين 'Magasiner' و 'Magasinage' استحدثا انطلاقاً من الاسم 'Magasin' عن طريق قياسهما بوحدات كمثل 'lessiver' و 'lessivage' MOUNIN " Dictionnaire de la linguistique " p. 25.

تعريب المترجم.

إنّ المماثلة والمخالفة والإدغام هي تغيّرات تركيبية تحصل عن طريق التحول في النظام الصوتي نتيجة تعاقب الأجيال من جرّاء تعاملهم مع اللغة. وقد عرف علماؤنا القدامى هذه الظاهرة وعالجوها تحت مسمّيات مختلفة منها "الإبدال" و "الإدغام" و "المضارعة" و "التقريب".

فالإدغام ظاهرة من ظواهر المماثلة يفنى فيها الصوتان المتجاوران فناءً تاماً وكليّاً، والدليل أنّ المحدثين يسمّون الإدغام "المماثلة الكاملة".

١)- انظر سيبويه الكتاب ٤/٤٢٦، وابن يعيش شرح المفصل ١٠/١٢١.

٣٨- إنّ ظاهرة التطابق مرتبطة بمناسبة الأشكال بين تلك الوحدات المرتبطة نحوياً تكون هذه الأشكال عديدة على مستوى الكتابة أكثر منه على مستوى النطق إنّ التطابق هو علامة نحوية ملازمة inhe`rent للاسم".

MOUNIN "Dictionnaire de la linguistique" p 6-7.

تعريب المترجم.

وقارنه بماريتيه "مبادئ اللسانيات العامة" ص ١٠٠- ١٠١ ف "٤-٥".

٣٩- يتميّز "التخالف" 'Diffe`rentiation'، وهو من اصطلاحاتنا المستحدثة، عن المخالفة 'Dissimilation' بما يهتمّ به من فونيمات متجاورة 'en contiguite'، فمثلاً نجد 'E' المبنورة 'tonique' والحرّة 'libre' المنحدرة من 'Me' اللاتينية تصبح 'ei' عن طريق التقاء مصوتين 'par diphtongaison'، ثمّ تصبح 'Oi' عن طريق التمايز، وذلك بتحول 'E' إلى 'O' كي تتميز عن 'I'.

تعريب المترجم.

MOUNIN " Dictionnaire de la linguistique" p 107.

بينما نلفي المخالفة 'Dissimilation' ظاهرة معاكسة للمماثلة من حيث الاتجاه فإذا كانت المماثلة تسعى إلى التقريب بين الأصوات، فإنّ المخالفة تروم تغيير أحد الصوتين

المتماثلين إلى صوت آخر وذلك مثل قولهم في "عنوان" "علوان". ولعلّ العرب الأول عرفوا هذا المصطلح تحت أسماء أخرى كمثل كراهية اجتماع المثلين"، أو كراهية اجتماع حرفين من جنس واحد" وهكذا...

٤٠- هو حذف كلمة أو أكثر تكون أساسية في تكوين جملة عادية، فأحياناً نجد أنّ الفاعل هو المحذوف مثل "fais ce que (tu) dois" أي "افعل مايجب عليك فعله". وأحياناً يحذف الفعل كمثل "combien (cou`tc) cc bigou" أي: كم ثمن هذه الحلية"، وأحياناً يحذفان معاً نحو: "(qui est) loin des yeux (est) loin du coeur" أي من يكون بعيداً عن الأعين يكون بعيداً عن القلوب".

GREVISSE Prc`cis dc grammaire francaise p. 49.

تعريب المترجم

وقارنه ب :

MOUNIN " Dictionnaire de la linguistique" p .122.

٤١- في النّحو القديم نسمّي الضّمني "sous- entendu" أو المفهوم أو المسكوت عنه في جملة ما، ذلك الشيء المفهوم غير المعبّر عنه صراحة، ولكنه مقحم عن طريق التأويل الدلالي، أو عن طريق الإطار التركيبي والنحوي الذي تنتمي إليه هذه الجملة. فمثلاً في الجملة الأمرة الآتية "venez demain a`cinq heures" أي: تعالوا غداً عند الساعة الخامسة". نفهم أنّ الفاعل "Nous" أي "نحن" مفهوم ومستشف من خلال المرجعية التركيبية للجملة. كما أنّ التأويل الدلالي يمكننا من احتمال ظرف مكان يلحق بهذه الجملة كمثل "a`la maison" أي: "إلى البيت" أو "chez moi" أي: "عندي". وكلّ هذا يحدده السّياق.

"إنّ الخاصية المميزة لكافة التعبيرات أنها تدخل في علاقة مع الأشياء الأخرى التي تمثلها أو تشير إليها".

هـ ب ريكمان "منهج جديد للدراسات الإنسانية ص ١٦٢-١٦٣.

٤٢-"عملية نطقية" "traitement articulatoire" تسعى إلى نطق الصّامت الأخير العادي "consonne finale ordinaire" "غير المنطوق في الكلمة السّابقة أمام الصّائت الأولي "voyelle initiale" لكلمة ما، قصد تحاشي الوقوع في ظاهرة، تعاقب مصوتين" "Hiatus" وذلك نحو "les enfants" حيث تنطق هكذا: "Lezafa"...

MOUNIN " Dictionnaire de la linguistique " p. 204

وقد ترجم مصطلح "..." "liaison" إلى الإسبانية باسم "ligazon" من لدن "D. Alonso" عام ١٩٥١. كما ترجمه "S. Gile Gaya" باسم "Enlace" وإن كان استعمال المصطلح الفرنسي أمراً مطرداً متثبتاً عند الإسبان.

انظر : Lazaro Carreter Diccionarion de te`rminos filologicos. p 263.
وقارنه بمارتينه "مبادئ اللسانيات العامة" فقرة ٤/٣٥، ص ١٣٣-٣٤ وفقرة ٥/٢١، ص ١٦٣-١٦٤.

٤٣- "في لغة ماتسعى بنيانية يلمسلف 'glossc`matique' أي إدراك الثوابت أي تلك العناصر البسيطة الثابتة التي يمكن لجميع عناصر اللغة أن تتشكل منها... فمثلاً إن كلمة 'revue' أي: "مجلة" أو نشرة" = "imprive" أي:
"مطبوعة" + pe`riodique أي: "دورية + "non - quotidien" أي: "غير يومية". الخ.
MOUNIN "Dictionnaire de la linguistique " p . 183.
تعريب المترجم.

٤٤- إن التعبيرية هي إحدى الوظائف الست للمرسلة اللغوية التي تكلم عنها رومان جاكوبسون؛ وتتمحور الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية حول التركيز في طبائع ومواقف المرسل 'destinateur' بإزاء مايقوله ويتحدث عنه فهي وظيفة تشير إلى موقفه من القضايا التي يخوض فيها.
انظر مثلاً: ميشال زكريا "الألسنية علم اللغة الحديث"، ص ٥٤.

▱ مصادر الترجمة ومراجعها:

١- الأصول. دراسة إبستمولوجية في الفكر اللغوي عند العرب. النحو. فقه اللغة. البلاغة. تمام حسان. الهيئة المصرية العامة للكتاب.مصر ١٩٨٢م.
٢- الألسنية. علم اللغة الحديث. مبادئها وأعلامها. ميشال زكريا. "المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.ط٢. بيروت لبنان ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.
٣- التراكيب غير الصحيحة نحوياً في الكتاب لسيبويه. محمود سليمان ياقوت. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية. القاهرة. ١٩٨٥.
٤- دراسة في فقه اللغة: صبحي الصالح. نشر أدب الحوزة، دار العلم للملايين.ط٩، بيروت- لبنان.
٥- الرد على النحاة. ابن مضاء القرطبي. تحقيق شوقي ضيف. دار الفكر العربي ١٩٤٧م.
٦- شرح المفصل. موفق الدين بن يعيش، عالم الكتب. بيروت. مكتبة المتنبي. القاهرة. د.ت.
٧- علم اللغة بين القديم والحديث. عاطف مدكور. مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية. كلية الآداب، جامعة حلب ١٤٠٧، هـ/١٩٨٧م.
٨- فقه اللغة في الكتب العربية. عبده الراجحي. د.ط.د.ت.

٩- في النحو العربي. نقد وتوجيه. مهدي المخزومي. دار الرائد العربي. ط٢،٠ بيروت- لبنان ١٤٠٦ هـ/ ١٩٨٦م.

١٠- الكتاب. أبو بشر عمرو بن قنبر. تحقيق عبد السلام محمد هارون. عالم الكتب. بيروت- لبنان. د.ت.

١١- مبادئ اللسانيات العامة. أندريه مارتينه. ترجمة: أحمد الحمو. بإشراف عبد الرّحمن الحاج صالح وفهد عكام. المطبعة الجديدة وزارة التعليم العالي. دمشق سوريا ١٤٠٤- ١٤٠٥هـ/١٩٨٤-١٩٨٥م.

١٢- منهج جديد للدراسات الإنسانية. ترجمة وتقديم وتعليق د.عبد المعطي ومحمد علي محمد بمكتبة مكاوي ط١،٠ بيروت لبنان ١٩٧٩م.

13- Cours de linguistique ge`ne`rale. ferdinand De SASSURE ENAG Editions El ANISS pre`sente` par Dalila .

14- Diccionarion de te`rminos filologicos. Fernando Lazaro CARRETER. Biblioteca Roma`nica Hispanica . editorial gredos. tercera edicion corregida, Madrid Espana 1984.

15- Dictionnaire de la linguistique . Georges MOUNIN . P.U.f. PARIS FRANCE. 1974.

16- Dictionnaire encyclope`dique des sciences du langage . Oswald DUCROT et Tzvetan TODOROV . Editions du seuil . PARIS. FRANCE. 1972.

17- Pre`cis de grammaire Francaise. Maurice GREVISSE. Entreprise Nationale du livre , alger, Alge`rie.

□□□

أنطــــوان جـــالان
و" ألف ليلة وليلة "

■ د. عبد الواحد شريفي ■
(جامعة وهران - الجزائر)

إن القارئ الأوروبي، في القرن الثامن عشر، مدين في معرفته ب "ألف ليلة وليلة" للفرنسي أنطوان جالان (Antoine GALLAND) 1 الذي قام لأول مرّة في تاريخ أوروبا الأدبي، بترجمة الكتاب إلى اللغة الفرنسية، ما بين ١٧٠٤ و ١٧١٧، في اثنى عشر مجلداً.

ومن المعروف أنّ هذه الترجمة قد نالت نجاحاً باهراً وراجت في كل أنحاء أوروبا: تنافست عليها دور النشر، وظلت مدى قرن كامل الترجمة الوحيدة التي عرف بها العالم الغربي ليالي شهرزاد. ويبدو أنّ هذا النجاح لا يمكن تفسيره إلا بسببين: أولهما: أن جالان كان مترجماً قديراً وأديباً فذاً استطاع أن يقدّم لقرائه أجود حكايات الكتاب بأسلوب قصصي بارع يتسم بالوضوح والرشاقة ولغة ناصعة يتداولها القارئ وكأنّه أمام نص أصيل... وأما السبب الثاني فهو ظهور هذه الترجمة في الوقت المناسب، إذ سئم القراء في أوائل القرن الثامن عشر، من الأدب الكلاسيكي الذي جمدته قوالب فنية لا تقبل التطور، وراحوا يبحثون عن أدب جديد قادر على إلهاب الخيال، أدب يختلف تماماً عن الكلاسيكية التي عمّرت طويلا...

١- مراحل الترجمة

المرحلة الأولى : ترجمة حكايات "السندباد البحري "

لقد بدأت قصة هذه الترجمة، في نهاية القرن السابع عشر، بعثور أنطوان جالان على مخطوطة عربية تحوي حكايات "السندباد البحري"٣، فشرع في ترجمتها عام ١٧٠١، جاهلاً -في بداية الأمر- أنّ هذه الحكايات جزء من مجموعة أوسع هي "ألف ليلة وليلة".

ولم يكد جالان ينتهي من ترجمة المخطوط حتى أدرك الحقيقة، اي حكايات "السندباد البحري" جزء من كل؛ وربّما كان إدراكه لهذه الحقيقة مبنيا على أساس أنّ حكايات السندباد منظمة على الليالي بحيث توحي لأيّ باحث يتميّز بميزات جالان الفكرية بأنّها جزء من مجموعة أكبر...

٢- المرحلة الثانية: المخطوط الشامي

لقد شرع جالان يبحث على المجموعة القصصية الكاملة بمجرد أن انتهى من طبع حكايات "السندباد البحري": راسل أصدقاءه في المشرق العربي واتصل بهواة التحف الشرقية... ولقد ساعده الحظ في مسعاه، إذ أرسلت إليه من الشام، بواسطة أحد أصدقائه، أربعة أجزاء مخطوطة للكتاب، تشمل على "أجود أصول الحكايات وألطفها"٣ ولكنها لاتمثل سوى جزء من الليالي لا يتجاوز الثلث من مجموع الحكايات.

ترجم جالان المخطوط العربي، ونشر ترجمته في سبعة مجلدات، ما بين سنة ١٧٠٤و ١٧٠٧، مضيفاً إليها حكايات "السندباد البحري" التي عثر عليها على حدة في بداية الأمر. ولقد أهدى ترجمته إلى المركيزة دو (Marquise DO) ومما قاله في الإهداء:

مدفوعاً بالثقة بك يا سيّدتي، أتجرأ وأطلب منك لهذا الكتاب الرعاية نفسها لحكايات السندباد... لقد أدركت، يا سيّدتي، أن هذه الحكايات جزء من هذا الكتاب الرائع الذي يسمّى "ألف ليلة وليلة".... وكل ما أرجوه أن تعجبك حكاياته..."٤

٣- المرحلة الثالثة: المجلد الثامن

انقطع جالان عن الترجمة - بعد ظهور المجلدات السبعة - طيلة ثلاث سنوات، لعدم حصوله على مادة جديدة يكمل بها عمله. ولقد ظلّ حائراً في أمره؛ يبحث في كل مكان عن المخطوط الكامل لـ "ألف ليلة وليلة" إلى أن فاجأته ناشرة كتبه السيّدة كلود باربان (Claude Barbin)بنشر المجلد الثامن من الترجمة عام ١٧٠٩. هذا المجلد الذي يتضمن ثلاث حكايات: الأولى "حكاية غانم" قام بترجمتها أنطوان جالان، الثانية "حكاية زين الأصنام"، والثالثة "حكاية مكداد" ترجمهما بيتي دو لاكروا (Petit de LACROIX) مدعياً أنهما مأخوذتان من كتاب شرقي شبيه بـ "ألف ليلة وليلة"٥.

٤- المرحلة الأخيرة: حنا الحلبي

لقد بذل جالان جهداً كبيراً في البحث عن المخطوط الكامل لـ "الليالي" وراح -بدون جدوى- يفتش عن مادة جديدة تيسر له إكمال عمله. وبعد أن تسرّب اليأس إلى نفسه، التقى - في نهاية عام ١٧٠٩- بماروني من حلب يسمى "حنا"٦، فوجد فيه ضالته المنشودة: إذ أنه كان قاصاً ماهراً، يحفظ عن ظهر قلب حكايات كثيرة من "ألف ليلة وليلة" وله القدرة الكاملة على روايتها.

وهكذا استمر جالان في ترجمته، مستعيناً -هذه المرة- بما كان يرويه أو يكتبه له حنا الحلبي من حكايات جديدة، فظهر المجلدان التاسع والعاشر من الترجمة سنة ١٧١٢، ثمّ أتمّ المجلدين الحادي عشر والثاني عشر اللذين لم يتح لهما الظهور إلا في سنة ١٧١٧ (أي عامين بعد وفاة جالان...)

II- نقد الترجمة

يرى بعض النقّاد (مارديس، ليتمان، ماكدونالد...) أن ترجمة جالان لم تكن أمينة على النص العربي لتصرفه في الكتاب... وممّا أخذ عليه:

انه بسط الحكايات وغير قليلاً في بعضها الآخر.

- أنه لم يترجم حكايات توجد في المخطوطات العربية وأضاف حكايات أخرى لا تمت بصلة إلى الليالي.

- *أنه حذف من ترجمته الشعر واللقطات الجنسية الجريئة.*

١- التصرف في الترجمة

في الحقيقة إن جالان ترجم حكايات الليالي بتصرّف، ولكن باعتدال ومهارة، فهو لم يتردّد في اختصار ما رآه استطراداً مملاً؛ يكفيه -مثلاً- أن يقول: "سيّدة جميلة رشيقة" بدون أن يدخل في التفاصيل التي يسهب النص الأصلي في وصفها، كما أنه يفضّل كتابة "اختارت عدّة أنواع من الفواكه والخضر" بدون أن يعدّد بصورة مملّة مشتريات السيّدة الكثيرة.

لقد كان هذا المترجم واعياً أنّ "الليالي" يكثر فيها التكرار لأنّها وضعت خصيصاً لجماهير شعبية بسيطة تحتاج إلى الشروح والتفاصيل (أكثر الجميلات -مثلاً- لهنّ وجه كالبدر، وفم كخاتم سليمان....)، لهذا السبب قرّر الاستغناء عن بعض الأوصاف أو على الأقل إيجازها في عبارات دقيقة، بدون أن يتأثر مضمون الحكايات أو يتغير معناها. إنه يترجم ليكون مقروءاً، ولا بدّ أن يجتنب التكرار والتفاصيل المملة...

وممّا لا شك فيه أنّ جالان تصرّف في ترجمة الكتاب ليقرّب النص العربي إلى الذهنية والذوق الفرنسيين. ولقد امتدح العديد من المترجمين طريقته في الترجمة لأنه لم ينجرف وراء الصنعة المتكلفة التي عرفتها لغة "الليالي" في النموذج الأصلي. صحيح إنّ السحر والأعمال الخارقة وعالم الجنيات والأرواح قد لعبت دوراً كبيراً في نجاح الترجمة، لكن المهم أنّ الخارق واللامألوف كان يحكى بكل وضوح وبساطة ورشاقة٧.

ومن المعروف أن جالان حذف العديد من اللقطات الجنسية الجريئة، مثل مشهد الحمام في حكاية "الجمال والبنات الثلاث"،لأنّها منافية للأخلاق، خصوصاً في هذا العصر (القرن الثامن عشر) الذي فرضت فيه الكلاسيكية قوانينها الصارمة. وقد لا نشك في أنّ هذا المترجم كان مدركاً أن سامعي الرواة القصاصين في الشرق هم من رواد المقاهي، ومن الذكور على وجه الخصوص أي من الذين يطربون للصور الجنسية، التي تصل أحياناً إلى درجة التعبير عن الإباحية الصريحة... أمّا هو فيكتب لجمهور آخر، فكيف لا ينقي ترجمته من هذه اللقطات. وقد يلاحظ الدّارس أنّ جالان لم يحذف بعض الأوصاف الجنسية البذيئة، في بعض الحكايات، وإنّما اعتمد على التلميح، وقدّم الحدّ الأعلى من الجرأة التي

يمكن أن يسرّ به جمهوره.

والملفت للنظر أن جالان قد أهمل في ترجمته النصوص الشعرية الواردة في الحكايات، بوصفها -في نظره- تزويقات عميقة، مقحمة في النص الأصلي، وهزيلة رتيبة في أغلب الأحيان. ومن الملاحظ أن حذف هذه الأشعار لم يؤثر كثيراً على الترجمة لأنها أصلاً لا تلتئم مع السياق القصصي ولا تخضع - في أكثر الحالات للمقاييس الفنيّة المعروفة (الوزن، اللغة...)٨

والملفت للنظر أيضاً أنّ جالان اجتنب تقسيم الكلمات إلى ليال ابتداء من المجلد السابع من الترجمة. أما توزيع الحكايات إلى ليال في المجلدات الستة الأولى فلقد جاء على الشكل التالي:

- *المجلد الأول من الترجمة يمتد من الليلة (١) إلى الليلة (٣٠).*
- *المجلد الثاني من الترجمة يمتد من الليلة(٣١) إلى منتصف الليلة(٦٩).*
- *المجلد الثالث من الترجمة يمتد من الليلة(٦٩) إلى الليلة (١١٠).*
- *المجلد الرابع من الترجمة يمتد من الليلة(١١١) إلى الليلة (١٦٥).*
- *المجلد الخامس من الترجمة يمتد من الليلة (١٦٦) إلى الليلة (٢٠٤).*
- *المجلد السادس من الترجمة يمتد من الليلة (٢٠٥) إلى الليلة (٢٦٤).*

وفي المجلد السابع (وكذلك باقي المجلدات) توقف جالان عن توزيع الحكايات على الليالي، كما تخلى عن العبارات التي ترددها دنيازاد في نهاية أو بداية كل ليلة: "فقالت لها دنيازاد ما أطيب حديثك وألطفه وأعذبه" أو " يا أختاه اتممي لنا حديثك الذي هو حديث..." ويشير المترجم في مقدمة المجلد السابع انه التجأ إلى هذا الأسلوب لأسباب فنية، ولا سيّما أنّ بعض قرائه قد لاحظوا أن تدخل دنيازاد يزعجهم...٩

في الواقع، لقد تصرّف جالان في ترجمته حتى يلائم ذوق عصره. ومن الواضح للغاية أنّه كان أديباً قديراً وبصيراً بفن القصة، عرف كيف يبسط حكاياته للجمهور الفرنسي في ثوب أنيق وأصيل.. ولعلّ من مظاهر الروعة في هذه الترجمة "أن خلدت الجان والعفاريت التي علّمها كيف تنطق اللغة الفرنسية اسمه إلى الأبد..."١٠

لقد حدّد المتخصصون في الترجمة ثلاث طرائق لها: الأولى، طريقة الترجمة

الحرفية دون التصرف بالنص الأصلي، والثانية، طريقة الترجمة المعنوية التي تسمح بنوع من التصرف في النص الأصلي، على أن يحافظ على المعنى قدر الإمكان. أمّا الطريقة الثالثة فهي طريقة تزييف النص وتغييره دون الالتفات إلى الألفاظ والمعاني....

ومن الواضح أنّ جالان قد اختار الطريقة الثانية، طريقة الأسلوب الذهبي التي تلاحق المعاني والأحاسيس بدلاً من الكلمات. ومن الواضح أيضاً أنه آثر الدقة والإيجاز (أي تنقيح الترجمة من الأوصاف الطويلة والتفاصيل التي تثقل النسق القصصي) من أجل تقريب النص العربي إلى الذهنية الفرنسية التي كانت تحبّذ، في هذه الفترة، الوضوح والبساطة. ويكفيه فخراً أنّه كان أميناً في ترجمة الأفكار والمعاني واللقطات الفنية الرائعة، وأنه كان يعني بالإضافة ملاحظات وشروح وجيزة في الحواشي، تفسر العادات والتقاليد الشرقية، وكل ما قد يغمض على القارئ من أمور تتعلق بأجواء الليالي ومعانيها.

إن ترجمة حرفية لـ "ألف ليلة وليلة" في هذا العصر (القرن الثامن عشر) لم تكن لتظفر بأي نجاح في فرنسا، لهيمنة الذوق الكلاسيكي الذي ينبذ التكرار وسرد التفاصيل المملة، وقد لا نبالغ إن قلنا إنّ التقيد بالنص الأصلي -في مثل هذه الحالة- قد يؤدي إلى غموض المعاني وركاكة الأسلوب، ويجعل من الترجمة عملاً جافاً يفتقر إلى القيم الجمالية...

٢- مشكلة المخطوطات

لقد اتهم أنطوان جالان بإضافة حكايات إلى الترجمة لا توجد في مخطوطات "ألف ليلة وليلة". وهذه الحكايات في الحقيقة، قليلة. وهي (باستثناء حكايتي بيتي دولاكروا):

- حكاية *"علاء الدين والفانوس السحري"*.
- حكاية *"علي بابا والأربعين حرامي"*.
- حكاية *"الأخوات الغيورات"*.
- حكاية *"حسن الحبال"*.
- حكاية *"الأعمى بابا عبد الله"*.
- حكاية *"الأمير دريابار"*.

والجدير بالذكر أن بعض الدراسات قد أثبتت بشكل قاطع نسبة الحكايات الثلاثة الأولى إلى كتاب "الليالي" فلقد عثر الأستاذ زوتنبرغ (ZOTENBERG) على مخطوطة بغدادية تحوي حكاية علاء الدين والفانوس السحري ونشرها في كراس مستقل سنة١١ / ١٨٨٨. واكتشف الباحث ماكدونالد (MAC DONALD) النص العربي لحكاية "علي بابا والأربعين حرامي" في مخطوط عربي مجهول الأصل ونشره في مجلة الجمعية الأسيوية الملكية سنة ١٩١٠. وأكد إدوارد (E. MONTET) على أنّ حكاية "الأخوات الغيورات جزء لا يتجزأ من "الليالي" العربية، ضاعت من المخطوطات لسبب أو لآخر١٢.

ومن دراسة باحثين آخرين لحكايات "حسن الحبال" و "الأعمى بابا عبد الله و "الأمير دريابار" اتضح أنها تحمل من الخصائص والسمات والأجواء التي توحي بلا تردّد أنها تنتمي إلى مجموعة "الليالي" وبهذه الدراسات يرفع الشك الذي وصفت به ترجمة هذه الحكايات، ما دام البحث العلمي قد أثبت أصالة انتمائها إلى كتاب "ألف ليلة وليلة".

ومن مآخذ النقاد أيضاً على جالان -كما ذكرنا- عدم ترجمته لكل الحكايات الموجودة في المخطوط الشامي الذي اعتمد عليه. وهذا، في الحقيقة، انتقاد مفرط في الجور، لأنّ المترجم كان يعمل على مخطوطات ناقصة وعسيرة القراءة أحياناً، فضلاً عن أنه ألزم نفسه بعدم تكرار الحكايات التي سبق أن ترجم ما يشابهها...

وعلى الرغم من كل الصعاب، فلقد استطاع جالان أن يقوم بعمله أحسن قيام وفي وقت مبكر، معتمداً على مخطوطات ناقصة، نافذاً إلى روح الكتاب، ومطوعاً لغته لقبول المعاني العربية قبولاً لا يظهر فيه الشذوذ أو النشاز. وممّا يذكر أن بعض أصدقائه كانوا يطلعون على الحكايات المترجمة قبل نشرها: فلقد اعترف الأب بينيون، وهو عضو في أكاديمية الفنون الجميلة، أنه "التهم نسخة المجلد التاسع قبل نشرها، في عربته وعلى ضوء شمعة، أثناء عودته من فرساي إلى باريس..."١٣

الخاتمة:

في الحقيقة، لقد قدّم أنطوان جالان لجمهوره الفرنسي، في القرن الثامن عشر، ترجمة أنيقة الأسلوب، رائعة السبك، تتسم بالوضوح والبساطة، فالأحداث والصور رسمت بيد شاعر وبكل ثقة وثبات، والأجواء الشرقية قربت إلى القارئ الفرنسي

في ديباجة مشرقة.. ويكفيه شرفاً أن ترجمته راجت في كل أنحاء أوروبا رواج الأوديسة والإلياذة وأنّ الجان والعفاريت التي علمها كيف تنطق اللغة الفرنسية وتتحاور بها قد خلدت اسمه إلى الأبد...

ولئن كانت هذه الترجمة غير مكتملة، فإنّ هذا الأمر لم يترك أثراً كبيراً على قيمة العمل، لكونها رائدة تضمنت أجمل وأهم القصص المعروفة في الكتاب الأصلي، ولها اليد الطولى على الكتاب في التعريف به، والتنويه باسمه...

ومن المعروف أن هذه الترجمة قد انتشرت في فرنسا انتشاراً واسعاً، وما لبثت أن ترجمت إلى الإنجليزية والألمانية والإيطالية والهولندية، والدانماركية، والروسية والرومانية، الأمر الذي يثبت قيمتها الفنية والأدبية... وهكذا تجاوزت النتائج ما كان ينتظر منها، وأصبحت "ألف ليلة وليلة" -بفضل هذه الترجمات- ركناً أساسياً في الأدب العالمي.

لقد كان كلّ شيء -في هذه الترجمة- جديداً على القارئ الأوروبي صورها البراقة التي تظل عالقة في الأذهان، ومغامراتها العجيبة التي تمزج بين الحقيقة والخيال، وأجواؤها الأسطورية الغريبة، ومضامينها الانسانية العزيزة وكان هذا الجديد يتخذ لنفسه في كلّ حكاية أشكالا مختلفة ومتنوعة لا تخلو من أسرار وعجائب...

□□

□ الهوامش:

□□□

١- أنطوان جالان مستشرق مشهور، درس اللغة العربية وأتقنها في الكلية الملكية (باريس)، وتقلب في عدة مناصب دبلوماسية... واعتنى كثيراً بجمع التحف والمخطوطات الشرقية النادرة... له ترجمة للقرآن الكريم ما تزال محفوظة في مكتبة باريس الوطنية، و "أصل القهوة وتطورها"، وعدة دراسات أخرى. لمزيد من التفاصيل، ينظر:

M.ABDELHALIM, ANTOINE GALLAND, Paris, GNIZET, 1964

٢- لا تزال هذه المخطوطة محفوظة في مكتبة باريس الوطنية (رقم ٣٦٤٥/ قسم المخطوطات العربية).

٣- دائرة المعارف الإسلامية، مادة ألف ليلة وليلة، ٢/ ٥٢٧.

4- Les Mille et une nuits, traduction A. Galland (Introduction) Paris, Flammarion, 1956.

٥-يشير أنطوان جالان في مقدمة المجلد الثامن أن هاتين الحكايتين ليستا من ترجمته... ويعترف العديد من الدارسين أن السيدة كلود بربان قد نشرت هذا المجلد بدون الحصول على موافقة جالان... ويبدو أنها قامت بهذه العملية استغلالاً لإقبال الجمهور على قراءة "الليالي".

٦- كل ما نعرفه عن هذا الرجل أنه جاء إلى باريس عام ١٧٠٩ برفقة الرحالة الفرنسي بيير ليكا (١٧٣٧-١٦٦٤).

٧- كاترينا مومسن، جوته وألف ليلة وليلة، ترجمة أحمد حمو، دمشق، ١١/ ١٩٨٠.

٨- إن الليالي تشتمل على قصائد شعرية كثيرة توضع -عادة- على لسان المتحدث... ومن الملاحظ أنها تبالغ في تضمين هذه الأشعار... وأغلب الظن أن واضعيها لم يتوخوا المقاييس الفنية...

٩- يبدو أن جالان قد أهمل هذا الأسلوب بعد أن تصفت مجموعة من السكارى شبابيك نافذته في الصباح الباكر وهم يرددون النص الذي تكرره دنيازاد...

١٠- كاترينا مومسن، م. س، ١٠.

11- ZOTENBERG, Notice sur quelques manuscrits des Mille et une nuits, Paris, 1888

12- E. Montet, Le conte dans lorient Musulman, Paris, E. Leroux, 1930-PP45-16

13- CF. Journal dAntoine Galland, Edite Par Scheffer, Paris, 1881 (Journee du 12- 12- 1709

□□□

المدخل إلى

رحلات ابن بطوطة [1]

"هل كانت روايات الرحالة المغربي بن بطوطة موثوقة؟" [2]

تأليف: فينسنت مونتيل

ترجمة

■ د. محمد علي داهش – كلية الآداب / جامعة الموصل ■

■ زيدان مال الله الهواس – مركز الدراسات التركية / جامعة الموصل ■

ابن بطوطة الرحالة الأولى:

ثمة مقهى ساحلي وقارب صغير للنقل إلى مالقة يحملان اسمه في طنجة، وهي المدينة التي ولد فيها ودفن بعد موته. ويحتفل بذكراه في فاس والصين أيضاً– رغم أن حساده يدعون ان لم يسبق له أن وطأت قدمه أرض الصين. إلا أن رحلاته قد ترجمت إلى الصينية، كما أظهرت خارطة حديثة للصين آثار الطريق الذي سلكه أثناء رحلته فيها. ويعرف على الدوام باسم "رحالة العرب" أو "رحالة العصر" بل أنه قد لقب بـ" رحالة الملة الفريد" وقد وردت هذه التعابير التي قيلت بحقه في الجزء الرابع من رحلاته (ص ٢١٩و ٢٤٩). ووفق رأي الدكتور

(١) مقال مترجم عن مجلة Islamic Review and Arab AFFairs آذار ١٩٧٠.

(٢) تمت ترجمة الفقرة الأولى والثانية من الدراسة لصلتها بالعنوان (المترجمان).

هاملتون جب، فهو يبقى "الرحالة الأول الفريد" والجغرافي بالولادة. أما هيرماجينس (Brussets, 1948) فقد لقبه بلقب "رحالة الإسلام".

ولد محمد بن عبد الله بن محمد بن ابراهيم بن محمد بن ابراهيم بن يوسف أبو عبد الله بن بطوطة في طنجة عام ١٣٠٤م، وفيها توفيّ أيضاً ودفن عام ١٣٦٩. أما شهرته فقد اكتسبها من رحلاته المهمة، التي استهلها وهو في سن الحادية والعشرين. وخلال غياب عن وطنه دام ثلاثين عاماً ١٣٢٥-١٣٥٣" زار كل ما أصبح يعرف فيما بعد بالعالم الاسلامي، إذ قام بزيارة الهند، والصين، والقسطنطينية، وسيلان، قاطعاً مسافة بلغت ٧٥,٠٠٠ ميل. كما أنه قد زار مكة أربع مرات في الأعوام ١٣٢٦و ١٣٢٧و ١٣٣١و ١٣٤٩، ممضياً فيها ثلاث سنوات ابتداء من أكتوبر ١٣٢٧ وحتى اكتوبر ١٣٣٠م. وعمل قاضياً لمدة عام ونصف في جزر المالديف (١٣٤٣- ١٣٤٤م)، وذلك بعد أن أمضى ما يقرب من الثماني سنوات قاضياً في دلهي أي للفترة الممتدة بين عامي ١٣٣٤و ١٣٤٢. وأنهى رحلاته في مالي غرب افريقيا حيث حط الرحال ليستقر فيها فترة قاربت العامين من فبراير عام ١٣٥٢ إلى ديسمبر عام ١٣٥٣.

ما الذي حدث له بعد ذلك؟ يخبرنا هو نفسه أنه قد أملى رواية رحلاته إلى ابن الجوزية الكلبي "١٣٢١-١٣٥٦م"، وهو السكرتير الأول، للسلطان المريني أبو عنان " ١٣٤٨-١٣٥٨" في عاصمة سلطنته فاس. وقد أمضى بن الجوزية ثلاثة أشهر لانجاز هذا العمل، والذي انتهى منه في التاسع من ديسمبر ١٣٥٥م، ومجموعة مخطوطات ٩٠٧ في المكتبة القومية (العربية- ٢٢١٩، ١١٠ورقة)، وهب في جزء منها، مخطوطة بيد بن الجوزية(١).

والأخيرة قد زخرفت نص بن بطوطة بأسلوبه المنمق وتضميناته الشعرية "وتكون هذه عادة مرفقة بمصادر موثوقة"، لكن القصة بسيطة، ومفعمة بالحيوية، ولا تتعدى كونها رواية شخصية على نحو مؤكد. وتذكرنا هذه التفاصيل بالايطالي الفنيسي ماركوبولو، والذي كان سجيناً في جنوة حيث أملى مذكراته إلى زميل له في سجن جنوة يدعى روستو تشيلو من بيزا عام ١٢٩٨م.

مقارنة بين ابن بطوطة وماركوبولو:

لا مناص من إجراء مقارنة بين هذين الرجلين - وعملهما- يفصلهما من الناحية التاريخية خمسين عاماً أحدهما عن الآخر، فهما اثنان من أعظم الرحالة في فترة ثبت أنها أقل غموضاً مما كان يعتقد سابقاً. فقد غادر ماركوبولو (أكر Acre) بصحبة أبيه وعمه وعمره خمسة عشرة عاماً متجهاً إلى الصين، وذلك عام ١٢٧١م متخذاً "طريق الحرير الشهير"، وذهب في عام ١٢٧٥ إلى بكين، وبقي في الشرق الأقصى ستة عشر عاماً "حتى عام ١٢٩١م"، وأخيراً عاد إلى البندقية في عام ١٢٩٥م بعد غياب دام خمس وعشرون عاماً. لذا فإذا كان الفنيسي "من البندقية"، والمغربي سياحاً بالمعنى الحرفي للكلمة، فإن كلمة "سياحة" قد ظهرت في اللغة الانكليزية عام ١٨٠٠م، وفي اللغة الفرنسية عام ١٨١٦"، فقد اقتصر الأول رحلاته على آسيا بينما زار الآخر افريقيا أيضاً.

ولاهتمامه بكل شيء. عرف ماركو كيف يدرس "المنغول الصينيين" وبعد كتابه"... أتم صورة لعالم المنغول في القرن الثالث عشر"، أما قصصه الوصفية، التي بدت مبالغ فيها جداً" وبعد ذلك العنوان الذي أعطي لكتابه: "II Milione" تبدو الآن، وبضوء المعلومات الواردة من المصادر الصينية، كانت حقيقة ودقيقة(٢). لذا فلا يبدو لي أن هناك ثمة ضرر من وضعها معاً ومقارنتها.. وإذا كان ثمة اختلاف ممكن بين ابن بطوطة وماركوبولو.. فهو في وصف بولو للموانئ الصينية وامبراطورية المغول في الطبعة التي نشرها لويس هامبيز ١٩٥٥، Paris, Klincksieck

إذ استفاد هذا الكتاب كثيراً من الطبعة التي نشرها يول وكورداير (London, 1921) yule and Gordier ومن الملاحظات التي أخذت خلال دراسة Pellion في كلية de franca وعلى أية حال فهناك فرق واحد بارز بين الاثنين.. فقد لاقى كتاب ماركوبولو نجاحاً متميزاً سريعاً.. وكان هناك منه ١٤٣ مخطوطة باللغات الفرنسية، واللاتينية، والتوسكانية، والفينيسية، وحتى القوطية، والارغونية.. وبدأت نسخه المطبوعة بالظهور منذ نهاية القرن الخامس عشر، على حين لم تنتشر شهرة بن بطوطة قبل القرن التاسع عشر، وذلك عندما ظهرت أول طبعة كاملة ثنائية اللغة "النص العربي مع الترجمة الفرنسية"، قامت بنشرها مؤسسة Defremery

and Sanguintctti ومختصرها DS، ونشرت في باريس بأربعة أجزاء وكان ذلك بين عامي ١٨٥٣و ١٨٥٨م. وقد أعيد طبع هذه النسخة الآن في باريس من قبل Anthropos بعد مضي قرن على صدور الطبعة الأولى (١٩٦٨م).

المخطوطات التي استندت عليها الترجمة الفرنسية لرحلة ابن بطوطة لطبعةDS:

اعتمدت طبعة DS على خمس مخطوطات في المكتبة الوطنية هي: المخطوطة ٩٠٧ (BN- Arabic- NO, 2291) ، والمعروفة باسم "مخطوطة ديلابورث" والتي كانت، وكما لاحظنا، "مخطوطة حقيقية مكتوبة بخط اليد" لابن الجوزية، ويعود تاريخ استنساخها إلى عام ١٣٥٦م، ولا تحتوي إلا على الجزء الثاني والجزء الأخير من العمل "الأجزاء ٢و ٤". أما المخطوطة ٩٠٩ (BN- Arabic- NO, 2288) فقد كان فيها حذوفات وتفتقر إلى الدقة في العديد من المواضع. أما المخطوطتين ٩٠٨و ٩١٠ (Arbic- No, 2290 and 2289) فيعود تاريخ استنساخها إلى القرن الثاني عشر، في عام ١٧١٢-١٧٦٦م على التوالي. غير أن الأخيرة، أي المخطوطة ٩١٠ وهي الأكثر اكتمالاً ودقة، وبصورة خاصة الجزء الأول منها، كما يوجد عدد من المخطوطات الأخرى، فقد ذكرت مؤسسة DS واحدة موجودة في القسطنطينية (اسطنبول) والتي يعود تاريخ استنساخها إلى عام ١٧٤٧م، وتفتقر هذه المخطوطة إلى الدقة نوعاً ما. كما توجد واحدة أخرى في أسبانيا. وذكر أن هناك واحدة في القيروان في فاس، ولكن وعلى أية حال من الأحوال تبقى طبعة DS هي الأكثر موثوقية، وهي التي اعتمدها السير هاملتون جب في ترجمة له إلى الانكليزية (التي ظهر منها جزءان)(٣). وبما أن طبعة DS قد نفذت ويتعذر العثور على أية نسخة منها. فقد كان من الضروري إعادة طبعها، ومن ثم إضافة مقدمة وملاحظات جديدة، بمساعدة التفاصيل ذات العلاقة التي استطعت جمعها، وبالاعتماد على رحلاتي الخاصة أيضاً، وتتألف طبعة DS من أربعة أجزاء، وفيما يأتي خلاصة مختصرة عنها:

الجزء الأول: *المغرب - مصر: ١٢ يونيو/ ١٣٢٥ إلى يوليو ١٣٢٦م، سوريا يوليو- أوكست ١٣٢٦، دمشق مكة: ١ سبتمبر إلى ١٨ أكتوبر ١٣٢٦م، مكة ١٨ أكتوبر إلى ١٧ نوفمبر ١٣٢٦، مكة- كوفة: ١٧*

نوفمبر ١٣٢٦ إلى مايو/ ١٣٢٧م.

الجزء الثاني: جنوب بلاد فارس والعراق: ١٣٢٧- ١٣٣٠م (شيراز ١٨ ابريل/ ١٣٢٧م، بغداد: يوليو ١٣٢٧)، مكة: أكتوبر ١٣٢٧ إلى اكتوبر ١٣٣٠م، جنوب الجزيرة العربية، شرق افريقيا، الخليج العربي: أكتوبر ١٣٣٠ إلى نهاية عام ١٣٣١م، مقاديشو: ديسمبر- فبراير ١٣٣١م، مكة: نهاية عام ١٣٣١ إلى سبتمبر١٣٣٢م، آسيا الصغرى: ديسمبر ١٣٣٢ إلى مارس ١٣٣٤.

الجزء الثالث: خوارزم (خواز مسكايا الحديثة) وترانسكسونيا: من ديسمبر ١٣٣٤ وفقاً لرأى هربك Hrbek) و ٣٢٩ : (وفقاً لرأى بن بطوطة)، خراسان - أركانستان: من السند إلى مولتان: من سبتمبر ١٣٣٣م، الهند ودلهي: من ١٣٣٤ إلى ١٣٤٢م.

الجزء الرابع: مالابار: من يوليو ١٣٤٢م، جزر المالديف: ثمانية عشر شهراً في ١٤٤٣- ١٣٤٤م، سيلان وكورومانذل: من أوكست ١٣٤٤م: مالابار، مالديف والبنغال، ماليزيا وأندونسيا، والصين: قبل عام ١٣٤٧.

والعودة إلى فاس عن طريق الشرق ومكة: ابريل ١٣٤٧- نوفمبر ١٣٤٩م، فاس والمغرب من نوفمبر ١٣٤٩، أسبانيا، قبل فبراير ١٣٥٢، السودان والعودة إلى فاس: فبراير ١٣٥٢ إلى ديسمبر ١٣٥٣م.

أولاً: هل ابن بطوطة محل ثقة:

مما لاشك فيه أن طرق رحلات وتاريخ ابن بطوطة يثيران العديد من المسائل. وهذه لم تكن خافية على مؤسسة ولا على السير هاملتون جب، غير أنها لم تعط حقها من الشرح على الأقل، لأنها من الجزئين الأولين وقد تعهد بشرحها صديقي التشيكي ايفان هربك المتخصص في الدراسات الافريقية، وقد ورد شرحها في مقالته الموسومة" تاريخ رحلات ابن بطوطة" (Praguc, Archiv Orientalni, 30, 1962, PP. 409- 480) وسنذكر اكتشافات هربك أينما تظهر الحاجة لذكرها ضمن الملاحظات في نهاية كل جزء، ومن الجدير بالذكر أني ميال إلى التطابق

بين هربك وكاتبينا أكثر من ميلي إلى الشكوك التي أثارها جب. وبعبارة أخرى (التواريخ أو التفاصيل التاريخية التي ذكرها ابن بطوطة) قد تكون غير صحيحة أوغير دقيقة (إذ أنه قد أعطى خمسين تاريخاً تقريباً خلال روايته)، لكنني أعتبر أن الحقائق جديرة بالتصديق على الغالب. أي قد تساورني شكوكاً حول ذاكرة الكاتب، لكني لا أشك بمصداقيته، حتى في الحالات التي أستطيع أن أرى فيها أنه يتكلم في مناسبات قليلة عن اشاعات أو يتعرض لوصف رحلات خيالية"

" Hrbck Archiv Orientali, 1962, P. 486"

في الحقيقة يجب أن لا تصاب بالذهول لدى اكتشافنا أن صاحبا المغربي قد عاد إلى وطنه بعد غياب دام قرابة ثلاثين عاماً، وكان ميالاً إلى خلط الفصول (مثل ج٢: ٢٩و ج ٣: ١٠٥) وأن يقدم رواية تثير الإرباك عن رحلاته، ويخلط بين ما شاهده خلال رحلته مع ما حدث له في حادثة أخرى مختلفة، وعلى وجه الخصوص أثناء رحلة العودة، وذلك لأنها أكثر حداثة، وكانت الأحداث المتنوعة وما زالت مستقرة في ذاكرته.

ويمكننا ملاحظة هذا النوع من عدم الدقة في أمثلة أخرى كما في:

(ج١: ١٣٩و ١٥٦، وج٢: ٣٠و٤١و٦٢و٦٤و١٢٣و٢٣٠و٢٥٧و٣١٢)، على حين أن هناك حالات أخرى تكون الحقائق فيها بسيطة ومستحيلة على نحو مجرد (أو أنها غير محتملة)، فمثلاً في (ج٣: ١) يؤكد أنه قد وصل إلى نهر الهندوس (ج٣: ٩٢- ٩٣) في سبتمبر ١٣٣٣. على حين أن هربك قد أوضح "ص٤٢٢-٤٢٦" أن روايته عن رحلته عبر سوريا (ج١: ج٣) والتي ذكر فيها أنه قد زار أكثر من عشرين مدينة في يوليو- اوكست١٣٢٦م لا تبدو صحيحة، ولا بد أنه قد حمل في تفكيره رحلات أخرى في ذلك الاقليم. ومن ناحية أخرى فإني متفق مع ايفان هربك حول زيارة ابن بطوطة إلى القسطنطينية (ج٢: ٤٣١) إذ أن وصفه للمدينة كان وصفاً دقيقاً (أنظر:

(M- Izzedin Ibn Battouta et al topographic Byzatine 1951)

ومن المؤكد أنه قد بقي في جزر المالديف ثمانية عشر شهراً (١٣٤٣-١٣٤٤م) وسبع سنوات ونصف في دلهي (ج٣: ٣٩١)، وثلاث سنوات في مكة (اكتوبر ١٣٢٧- أكتوبر ١٣٣٠). ومن المؤكد أيضا أنه قد زار امبراطورية

السودان في مالي (١٣٥٢- ١٣٥٣م) (ج٤: ٤٢٤)، وأعتقد أنه بإمكاننا التأكد من ذهابه إلى الصين (إذ أن الصينيين يؤكدون ذلك حتى يومنا هذا)، وخلال روايته لرحلته الأولى أقحم في روايته مغامراته بعد اقامته في دلهي (ج١: ٢٩٢)، وبعد عودته إلى مكة (ج١: ٣٧٠و ٤٠٣).

على أية حال، فمن الجدير بالملاحظة، أنه ومع فترة فاصلة لسنوات عديدة يمكننا أن نجد وبتجرد مثالين أو ثلاثة أمثلة عن كتابة غير المحتمل. فمثلاً قد ذكر رحالتنا العالم الفقهي السوري الشهير بن تيمية (١٢٦٣- ١٣٢٨). والحقيقة أن هذا العالم كان مسجوناً في دمشق من يوليو ١٣٢٦ وحتى وفاته في ٢٦ سبتمبر ١٣٢٨م، وعليه فلا يمكن أن يقابله ابن بطوطة (ج١: ٢١٥) في يوليو- أوكست ١٣٢٦م. إضافة إلى أن ذكره لوفاة هذا العالم (ج١: ٢١٨) تشير إلى أنه لا بد قد سمع بنبأ وفاته عندما كان في مكة عام ١٣٢٨م. ومع ذلك فقد كتب (ص ٢١٦)، "كنت حاضراً". وهنا لابد أن ذاكرته قد خانته. ومع ذلك فلا يهم أن لا نجد في مثل هذه الرواية المطولة سوى مغالطة واحدة مجانبة للحقيقة، حيث ليس بمستطاع ابن بطوطة أن يقطع مسافة (٨١٠) ميل خلال عشرة أيام (ج٢: ٣٩٨)، وأنه قد زار مدينة بلغار (أو بلغهار) الواقعة على الضفة اليسرى لنهر الفولكا الأوسط. وقد تم ايضاح هذا من قبل Ianicsck عام ١٩٢٩، وأكد ايفان هربك أن هذا هو الخطأ الوحيد في كل روايته لهذه الرحلات.

رأى البرفسور جب عن مصداقية ابن بطوطة:

صحيح ، وكما لاحظ جب (في مختاراته ١٩٢٩)، بأن رحالتنا لم يقابل أي كان على الاطلاق ممن ترك ما يوثق هذا الادعاء كتابة. أو على الأقل لم تر مخطوطة من هذا النوع الضوء. وصحيح أيضاً أنه قد أشار في واحدة من المناسبات إلى ملاحظاته التي أخذت لدى استنساخه كلمات مقتضبة في بخارى (ج٣: ١٢٨)، يمكن أن نضيف أنه قد فقدها لدى تعرضه للسرقة من قبل أحد القراصنة الهنود. ومن الطبيعي أن يكون شأنه شأن كتّاب عصره من العرب، كأن يقحم أحياناً مقتطفات من رحلات أخرى في النص الذي كتبه (أو ربما يكون بن الجوزية هو الذي فعل ذلك)، ومثل ابن جبير الأندلسي الذي قام برحلات ثلاث إلى

مصر، والجزيرة العربية، وسوريا في عام١١٨٣م و ١١٨٩/ ١١٩١م و ١٢١٧م، ومع ذلك يجب أن نتذكر أن ابن بطوطة قد ذكر أسماء عدد كبير من الناس الذين قابلهم ولا بد أنه كان معروفاً لدى معاصريه. فقد تحدث في إحدى المرات عن مغربي صادفه في الصين (ج٤: ٢٨١)، والذي كان شقيقه يعيش في سجلماسة، وبعد ذلك في المغرب (ج٤: ٣٧٧). وكان آنذاك من السهولة تنويع هذا النمط من الأخبار.

لا يبدو أن حساده قد اشتكوا من هذا النوع من التفاصيل العرضية. وما سجلوه عليه من اتهام هو روايته لـ "خرافات يتعذر تصديقها"..... وبالتحديد عن الهند "الخرافية". وعن هذا الموضوع حصراً تتيسر بين أيدينا ثمة معلومات معاصرة عن رحالتنا، أي لدينا مادة ما يعود تاريخها إلى القرن الخامس عشر. ففي القاموس الببليوغرافي، "الدرر الكامنة" (٤)، لابن حيار من عسكلار "Ibn Haiar of Ascalor" (العسقلاني ت ١٤٤٩م)، نجد بعض السطور عن ابن بطوطة، أعطاها له معاصره بن الخطيب، وزير غرناطة الشهير (ت ١٣٧٤م)، ورئيس قضاة القاهرة بن مرزوق من تلمسان (ت ١٣٧٩م) وما ذكره السابق هو رواية يبالغ فيها رواها ابن بطوطة (والتي لم تظهر صدفه في النص الذي كتبه): "فعلى وفق رأى شيخنا ابن البلفيقي، أن ابن بطوطة قد تفاخر به عندما دخل القسطنطينية، ورأى في احدى كنائسها اثنا عشر ألف راهب!" ووفقاً لرأى ابن مروزق، فإن البلفيقي يعد ابن بطوطة كاذباً، لكن يقال أن ابن بطوطة نفسه قام بتوثيق قصة الرحالة. وأضاف قائلاً: "أن الأخير أي البلفيقي قد توفي عام ١٣٦٨م عندما كان قاضياً في المغرب"،... وفي هذه المدينة من المغرب أو تلك".

آراء ابن خلدون عن ابن بطوطة:

على أية حال، فبالنسبة لابن خلدون كاتب المقدمة.." التي هي موضوعاً حقيقياً للتاريخ العالمي" ، والتي انتهت الحلقة الأولى في عام ١٣٧٧م، والتي نحن مدينين لها بأكثر الروايات تسلية.

"إبان عهد السلطان المريني أبو عنان، عاد شيخ من أهالي طنجة يدعى ابن بطوطة إلى المغرب.. وكان قد غادرها قبل عشرين عاماً متجهاً إلى الشرق، وقد

سافر في العراق، واليمن، والهند، وزار مدينة دلهي عاصمة حاكم الهند السلطان محمد شاه، وقد حظي لدى الأخير بمكانة رفيعة إذ عينه بمنصب قاضي المالكية. وعاد الرحالة فيما بعد إلى المغرب، وذهب ليقدم مراسيم احترامه وتبجيله إلى السلطان أبو عنان. وتحدث كثيراً عن رحلاته وما شاهده من عجائب. فأسهب بالحديث عن امبراطور الهند.. وذكر أشياء أدهشت سامعيه وأدخلت السرور إلى نفوسهم. ومما ذكره أن امبراطور الهند يأمر بهبات إلى ابناء شعبه رجالاً ونساء وأطفالاً لدى سفره، ويأمر بدفع كل نفقاتهم للستة أشهر القادمة ومن أمواله الخاصة.. وفي يوم عودته كان يقام مهرجان مهيب.. وكل واحد كان يمضي يوماً بهيجاً في الريف.. وبحضور الحاكم.. وتنتشر بين الناس أفيالاً حاملة منجنيقات يقذف منها أكياساً مليئة بالقطع النقدية الذهبية والفضية. وكان هذا يستمر حتى عودة السلطان إلى قصره"(٥).

أثارت قصة "منجنيقات القطع النقدية الذهبية" هذه الشكوك بين المغاربة الذين كانوا يصغون لرواية ابن بطوطة. ومع ذلك فبعد مضي أكثر من قرنين ونصف؛ أكد المؤرخ الفارس خونداير هذه التفاصيل المميزة وفقاً لما جاء في أعمال كاتب معاصر لمحمد شاه. لكن ابن خلدون كان لبقاً جداً ولم يقلل من شكوكيته بالقليل من الاستجابة. لذا فقد واصل سرد هذه الروايات قائلاً: "لقد روى ابن بطوطة روايات مشابهة لهذه الرواية... فبدأت الحاشية تتهامس فيما بينها.. مشيراً إلى ابن بطوطة بأنه كاذب. ففي هذا الوقت تقريباً قابلت الوزير فارس بن ودرار، وتحدث معه عن ابن بطوطة وعبرت عن شكي وشك رجال السلطة بما يرويه، غير أن الوزير أجابني قائلاً: "كن حذراً في الرفض المسبق لمثل هذه الروايات.. إذ أنك لم تشاهدها بنفسك.. فشكك قد يعرضك لما تعرض له بن الوزير الذي سجنه سلطانه.. فأمضى عدداً من السنين في زنزانته فنشأ في السجن، وعندما بلغ سن الرشد سأل والده ذات يوم عن اللحم الذي كان قد تناوله لتوه، فأجابه والده: أنه لحم ضأن"، وماذا يعني؟ فوصف له الأب الشياه غير أن الولد قال: "أبي، أنك تعني أنه مثل الفأر؟ فرد الوزير منزعجاً: "وما علاقة الشاه بالفأر؟"، وتكررت الحكاية نفسها فيما بعد. عندما كان الطعام من لحم البقر والجمال، وذلك لأن الولد السجين لم يسبق له أن رأى سوى الفئران في سجنه، فأعتقد أن كل الحيوانات متشابهة".

ثانياً: ماهي المعلومات المضافة من خلال رحلات ابن بطوطة:

بعد موضوع المصداقية، فهذه هي المشكلة التالية التي تبرز بين رواية ابن بطوطة لرحلاته، إذ كتب تشارلس مونتيل مؤخراً عن "السياح كما وصفها بن بطوطة"(٦)، كما أننا قرأنا أن السير هاملتون جب قد وصف رحالتنا بلقب "جغرافي بالولادة". وصحيح أننا سنعود في العديد من الحالات إلى هذا الأخير، فأبن بطوطة لم يكن ذا عقلية علمية، إذ لم يكن له اهتماماً بالموضوعية الصارمة، والشك المنهجي، ومناقشة الآراء والأفكار التي قد تظهر.. ومع ذلك فلا تخلو روايات مشاهداته من فائدة، وفي بعض الأحيان لا يوجد لها بديل، وهي ليست مسألة يسيرة أن نقول ما قالته حمامة لا فونتين في عام ١٦٧٨ عندما قالت: "كنت هناك وتعرضت لكذا وكذا"، ففي ذلك العهد كان العديد من الناس مقتنعين، وما زال العديد منهم مقتنعاً، باستنساخ عمل الآخرين أو ذلك هو السبب الكامن وراء فائدة الملاحظات المسجلة آنياً، من قبل هذا العقل التحقيقي للطالب والباحث المتجرد، المؤرخ، وعالم الطبيعيات، والاقتصادي، وعالم الاجتماع، فضلاً عن فائدتها للباحث في ميدان اللغة.

يؤكد هاملتون جب، في مقدمته التي كتبها للترجمة الانكليزية للجزء الأول من رحلات ابن بطوطة، والمنشور عام ١٩٥٨، بأن رحالتنا قد غادر طنجة لأول مرة عام ١٣٢٥م، وكان حينها في الحادية والعشرين من العمر لأداء فريضة الحج المفروضة على كل المسلمين البالغين، الذين يكونون قادرين ويمتلكون لذلك سبيلا. وثانياً أن الشاب المنحدر من عائلة علماء وقضاة كان شاباً طموحاً، وحدته رغبة بلقاء علماء الشرق على أمل الحصول على اجازة منهم، وقد نجح في مسعاه هذا في دمشق (ج١: ١٥٧) أثناء رحلته الأولى. "إلا أن الشهية تزداد مع الأكل"، فتذوق السفر من خلال الأسفار. وبعد إقامة طويلة في مكة امتدت من اكتوبر ١٣٢٧م إلى اكتوبر ١٣٣٠م، اكتسب ابن بطوطة خلالها مكانة مميزة في الورع والعلم، جذبه الكرم الأسطوري لمحمد شاه ملك الهند، فلم يستطع الاستقرار حتى حط رحاله عنده، ولم يتركه إلا عند تهديده بالطرد، بل تهديده بأسوأ من ذلك، وقد نجح أخيراً، وكملاذ أخير له في ارساله إلى الطاغية المتعطش للدماء الأمبراطور المغولي في الصين. وعليه يتضح لنا أن صديقنا الرحالة المغربي قد جاب، وعلى

مراحل مسافات واسعة من العالم قبل عودته "ليحط رحاله لتأدية فريضة الحج "على تربة بلاده لا بقصد الاستقرار بل لشد الرحال مرة أخرى، وللمرة الأخيرة، عندما ركب أعظم المخاطر التي يمكن تخيلها بعبوره الصحراء لزيارة امبراطورية مالي، حيث كانت مصادر الذهب تشكل اغراء يثير إلى حد الرعب.

يجد الجغرافي ثروة من التفاصيل في روايات رحلات ابن بطوطة:

من المؤكد أن الجغرافي يجد عند المسافر، الذي يرغب ويصف التضاريس، والطقس، والمواقع العامة للمدن، كنزاً من التفاصيل المفيدة والمتعلقة بعمله. ففي العديد من مواقع روايته في كتابه المرسوم "الرحلة" وهو شيء أشبه بالمحاضرة المصورة للرحلة، نرى الحذر الشديد في ملاحظة المسافات التي تفصل بين موقع وآخر، وهو بهذا شأنه شأن الكتّاب العرب القدماء لكنه كان يفضل تقسيمها إلى مراحل يومية "مرحلة"، فقسمها إلى "الفرسخ" الذي يبلغ طوله ٤ أميال تقريباً.

وقد أورد وصفاً تفصيلياً لكل الصحارى التي قطعها، فهي حارة متقدة كما في سوريا أو الجزيرة العربية تصاحب حرارتها "السموم" الريح الرملية الساخنة، والريح السامة (ج١: ٢٥٨- ٢٥٩)، والريح الشتوية المنشطة، كما هو الحال في أراضي اقليم نجد المرتفعة (ج١: ٤٠٧)، وعشرة أيام بدون ماء في الصحراء الغربية (ج٤: ٣٧٩)، وفي سهول نوجاي (ج٢: ٤١٦)، وصحاري طرطارس (منطقة بحر آرال) حيث قطع أربعمائة ميلا خلال ثمانية عشر يوماً، وفي جليد وثلوج ممرات أفغان في هندوكوش على ارتفاع ثلاثة عشر ألف قدم فوق مستوى سطح البحر (ج٣: ٨٤)، ولما كان قد نشأ في طنجة ذات المناخ المعتدل الرطب، لذا فإنه يحتفظ بذكريات مؤلمة عن شتاء روسيا المزعج (ج٢: ٤٤٦)، وهنا تذكرنا الأحداث التي ذكرها بالفينيسي ماركوبولو، الذي كتب في عام ١٢٩٨م شيئاً مشابهاً إذ يقول في (ص٣٢٤): "الآن، هل تعلم أن في روسيا أقسى برد في العالم، ومن المتعذر الهروب منه بأي حال من الأحوال". فهناك كان البرد قارساً جداً حتى أن ماركوبولو قد ذكر في (ص٣٢٥) حادثة عن امرأة فقيرة تجمد نصفها الأسفل عندما كانت جالسة القرفصاء- وكان عليهم أن يكسروا الثلج لتحريرها-!".

أما الوصف التفصيلي لجزر المالديف (ج٤: ١١٠) فهو أقدم وصف في الوجود، إذ أن بعض من مدن آسيا قد اختفت الآن، وأننا مدينين لابن بطوطة في

معرفتنا لما كان موجوداً في العالم ابان حياته. وقد تطرق إلى ذكر معاصريه الذين كانوا ميالين إلى اتخاذ فاس أو تونس كأسس لعقد المقارنات إذ أن الاسكندرية آنذاك (ج١: ٢٧) كانت مساحتها وسكانها تقدر بـ ٦٠٠٠٠ نسمة مما دفع فريسكو بالدى في عام ١٣٨٤ إلى مقارنتها مع لورنسا. أما فيما يتعلق بالقاهرة (ج١: ٦٧) فقد ذكر فريسكو بالدى أن ١٠٫٠٠٠ من سكانها البالغين ١٠٠٫٠٠٠ نسمة كانوا ينامون خارج المدينة أثناء الليل بسبب افتقارهم إلى بيوت تأويهم". وعلى أساس هذه الملاحظات تكتمل رواية ابن بطوطة من مصادر أخرى. لكنه امتاز بنقله الخيالي لقراءة المغاربة وحتى قراءة الشرقيين من بيئتهم حوض البحر الأبيض المتوسط أو من مساكنهم الشرقية في القرن الرابع عشر إلى دلهي عندما يقول إنه (ج٣: ١٤٦) من المؤكد أنها "أكبر مدينة مسلمة في الشرق"، وأن هانكتشار (العربية: خانسا) هي من غير شك أكبر مدينة في العالم (ج٤: ٢٨٤). (فقبل طاعون عام ١٣٤٨، كان عدد نفوس سكان باريس يتراوح بين ٨٠٫٠٠٠ إلى ٢٠٠٫٠٠٠ نسمة).

على الرغم من كل ما تقدم و للأسباب المذكورة أعلاه، فمن المتعذر رسم خارطة دقيقة لرحلات رحالتنا، ألا أن اسهامه في وضع الأسماء مسألة ذات أهمية بالغة. ولم يكتف بتدوين أسماء الأماكن فحسب، بل إنه سعى وحيثما كان ممكناً إلى اعطاء معانيها باللغة العربية، وغالبية الأسماء الجغرافية التي استخدمها (عدا المغرب، ومصر، الجزيرة العربية، والشرق) كانت باللغة الفارسية، وهو بذلك مثله مثل ماركوبولو إذ أن الفارسية كانت هي اللغة المشتركة في وسط وشرق آسيا إبان القرنين الثالث عشر والرابع عشر. فقد سمى الصين باسم "تشاينا" التي اسمها القديم "تسينTs, in" والعربية: صين"، وليس الاسم للصين الشمالية "كيتاى Kitay" باللغة الروسية و "كاتاي" اسمها عند الأوربيين في الفترة الممتدة بين القرن الثالث عشر والسادس عشر. ومن الواضح أن هذا الاسم قديم مشتق من Ki- tan ، اسم أول سلالة مغولية حاكمة التي حكمت من عام ٩٠٧ إلى ١١٢٢م. وقد ميز بين السند (جنوب شرق باكستان الحالية) وبين الهند الكبيرة التي ذكرها ماركوبولو، والتي كانت الهند الحقيقية. ولم يخلط بين الزنج (بانجو والصومال التي على ساحل افريقيا الشرقي) والسودان في مالي والنيجر. ومن المؤكد، أن التحديد يكون صعباً أحياناً، على حين بقت أسماء بعض الأماكن أسماء حدسية، مثال على

ذلك أن ابن بطوطة لم يعط اسماً ولم يعين حتى مكاناً دقيقاً لعاصمة مالي.

على الرغم من أنه ليس مؤرخاً، غير أن وصف ابن بطوطة كشف أمامنا العالم الاسلامي إبان القرن الرابع عشر:

لم يكن رحالتنا مؤرخاً إلا أن كامل الخلفية التاريخية للعالم الاسلامي قد انكشفت أمامنا إبان القرن الرابع عشر. فنرى أن التجار المسلمين قد بسطوا سيطرتهم آنذاك على الطرق التجارية البرية والبحرية. وقد ازدهرت التجارة في العالم الاسلامي"..مستقرة نسبياً ومفضلة على نحو استثنائي بالنسبة للرحالة" (جب، ١٩٢٩، ص ١٧). وكانت المغرب المرينية" خصبة" "بكلا المعنيين للمفردة" ابان فترة حكم أبو الحسن" ١٣٣١- ١٣٤٨م" وابنه أبو عنان " ١٣٤٨- ١٣٥٨م". ومع ذلك يجب أن لا نتجاهل الملاحظات التي ذكرها جاك بيرك(٧) عن "... ظهور المؤسسات المحلية بسبب استقرار العرب الهلاليين وما أعقب ذلك من تدهور لحضارة المدينة.. فلكونها من بلدان البحر الأبيض المتوسط بمدن أسواق صغيرة محاطة بأشجار الزيتون والكروم، مع مجتمع المدينة، أصبحت المغرب بلاد سهوب ورعاة وعمال متجولين، البلاد التي كانت الآن ظاهرة التناقض، حيث التجمعات الريفية ونوع القرية قد أصبحت مستقرة وثابتة في الجبل، ولكن مربي الماشية كانوا يمارسون حياة الترحل المحفوفة بالمخاطر بحثاً عن السهول الخصبية.

لدى قراءتنا لروايات ابن بطوطة نرى بوضوح أن اليد العليا في عصره كانت للأتراك المغول إذ سيطروا على الفرس والعرب، وأن الامبراطور المغولي في الصين كان هو الحاكم الأقوى بالتأكيد. وكل ما أخبرنا به (ج٣: فصل ٧ إلى ١١) عن سلطان دلهي (١١٩٢- ١٣٢٥م) وعن معاصره محمد شاه (١٣٢٥- ١٣٤٧م) قد أيدتها المصادر الهندية والإيرانية كلياً، كما أن ابن بطوطة نفسه يعطينا أحياناً أسماء رواته (ج٣: ١٦١و ١٦٣و ٢١٣). وصحيح أنه كان قادراً تماماً على (ج٣: ٣١٤) املاء ستين صفحة عن رواية دلهي من دون ذكر حتى تاريخ واحد!! ولكن يالها من ثروة لا تقدر من التفاصيل! في الصورة التي أعطاها لمحمد شاه (ج٣: ٢٩) مع لمسات قليلة تخلو من المداهنة، إذ لم يدخر أي معلومة، وذكره للحقيقة المهمة التي تؤكد أن غالبية الهنود المسلمين كانوا مهتدين

(ج٣: ١٩٧)، وملاحظاته المتكررة عن "تصرة" الاسلام الهنود (ج٣: ٢٢٩). وأخيراً تناول الامبراطورية السودانية في مالي (ج٤: فصل ١٠) أدخل ابن بطوطة اسهام شخص ما، كان قد شاهد التفاصيل المرواة فعلاً ووصفها باخلاص وأمانة. وحيثما ذهب، كانت الصورة التي يرسمها للناس الذين قابلهم مزيج من الوحشية والطبيعة اللطيفة (أنظر على سبيل المثال، ج٣: ١٧٠). وقد يتعرض أحياناً لذكر بعض الطغاة، والذين كانوا لهذا السبب أو ذاك، يخضعون للقانون العام (ج٣: ٢٨٥).

مساهمة ابن بطوطة في ميدان المؤسسات والحياة الاقتصادية والاجتماعية في القرن الرابع عشر الميلادي هي مساهمة فريدة من نوعها:

لدى تعرضه لايضاح جذور المشاكل فإن رواياته يكون فيها حلقة من الصحة واللمسة النبوية التي دخلت التفكير الانساني بعد قرون. وهذه هي الحالة مع كل ما أرتبط بفلسطين، إذ بقت هيبرون Hebron مدينة للنبي ابراهيم يبجلها المسلمون (ج١: ١٢٠)، وجامعيها العظيمين ما زالا مقدسين حتى الآن (ج١: ١٢٢) أما فيما يتعلق بالضريح المقدس فقد وضعه الخليفة عمر واتخذت اجراءات لحمايته، وبشكل متوارث، من قبل عائلة نصيبية Nusaybih على حين بقى جامع الصعود مشاعاً للمسلمين والمسيحيين. وكان لسوريا فدائييها (ج١: ١٦٧).

إلا أن المؤكد أن مساهمة ابن بطوطة في هيمنة المؤسسات والطرق في الحياة الاقتصادية والاجتماعية هي المساهمة الأكثر أهمية. إذ أنه قد أخبرنا وفي مناسبات عديدة عن وباء الطاعون الفظيع الذي اجتاح البحر الأبيض المتوسط وجزء من أوربا (ج١: ٢٢٩و ج٤: ٣٢٠)، والذي ذهبت ضحيته والدته (ج٤: ٣٣٢). وقد جاء وصف هذه الحادثة في أعمال Boccacio، ومعاصره ابن خلدون، والذي كتب قائلاً... لقد أفنى جزءاً من جيلنا "وأن"... وجه العالم المأهول قد تغير". وكان ابن بطوطة مهتماً بالمستشفيات" البيمارستانات" ومستشفيات القاهرة (ج١: ٧١) فضلاً عن مستشفيات دمشق (ج١: ١٣٧). وقد ذكر أن الصينيين يحرقون جثث موتاهم (ج٤: ٢٥٧)- وهي معلومة سبق وأن ذكرها ماركوبولو- فقد كان شاهد عيان للتضحية التي تقدمها الأرملة الهندية في جنازة حرق زوجها (ج٣: ١٤١، ٣٥٣) -السوتي- (أي احراق الأرملة الهندوسية في محرقة جثمان

زوجها) والتي الغيت عام ١٨٢٩م، حيث اصطدم المسلمين الجيدين "بالأبقار المقدسة" بالنسبة للهنود (ج٣: ٢٠٠و ج٤: ١٧٢).

وقد كتب عن الاجتياح الفظيع الذي قامت به القبائل المغولية، والقائمة الطويلة للمدن التي سلبت ودمرت، وعن ضحايا المذابح، مثل انسياب الأفكار المهينة المتكررة خلال روايته. ولم يهمل ابن بطوطة السمة الأكثر ايجابية، أي "التشريع" الشهير بـ" ياسا أو اليسق" ، أي تصنيف القوانين العامة (غير المكتوبة) من قبل جنكيز خان في القرن الثالث عشر. وقد ملأته الحضارة الصينية بالدهشة والاعجاب، ويتشابه في هذه النقطة مع سابقه ماركوبولو. فمن بين "الاعجوبات" يكتب بأسلوب الشذر مذر، حول اختراعات كالألواح غير القابلة للكسر (ج٤: ٢٩٣)، والعبودية واسعة الانتشار (ج٤: ٢٢٦)، والمؤسسات الاجتماعية حيث الادارة هي "المؤثرة في نهاية الأمر" وهو من النوع الجدلي مع الممارسات الدكتوتارية التي تعتمدها الشرطة - الأنباء في زماننا، الاشراف، على تسجيل الأجانب في الفنادق (ج٤: ٢٦٨)، والمصادقة على قوائم سفن الشحن (ج٤: ٢٦٤)، وتوزيع صور المجرمين الهاربين التي رسمتها السلطات المختصة (ج٤: ٢٦٣)، وقد فكر الصينيون حتى بدفع منحة التقاعد (ج٤: ٢٢٨) وكان لديهم أيضاً الخيول المناوبة لارسال البريد (ج٤: ٢٩٨) كما في مصر (ج١: ٨١) والسند (ج٣: ٩٥)، ولم ينس البريد بواسطة الحمام في الاسكندرية (ج١: ٤٥)، أو بريد سوريا (ج١: ١٧٨)، ولم يفته ذكر مآثر الرجال الشهيرة في أعمال التجسس.

وكانت وسائل الاتصال أمر لازم لرحالتنا الشهير، إذ أنه استفاد منها جميعاً، وحتى عربات التتار " araba" (ج٢: ٢٦١) وهي مفردة انتقلت إلى اللغة الروسية (Urba) وسمي أحد شوارع موسكو باسمها (اربات Arbat) وقد قام برحلات في البحر وهو بعمله هذا أوضح أن البدو العرب قد تغلبوا على مخاوفهم (ج٢: ١٦٠، ١٨١، ١٩١). فقد استعار في أحد الأيام سفينة ابحار جنوبية (ج٢: ٢٥٤). كما أنه قد كيف نفسه لأغرب الأعراف والتقاليد، إذ شرب حليب الأفراس، وهي عادة تركية -تتارية (ج٢: ٣٦٥)، وقبل مضغ التنبول في الهند (ج٢: ٢٦٠) وفي شرق افريقيا (ج٢: ٢٠٤)، وحتى في مكة (١: ٣٦٦). وكان مهتماً بكل شيء، بكل النشاطات الانسانية والاجتماعية، ولا مناص من أن نذكر بالشكر والعرفان فضله في تعريفنا أن المصريين كانوا يستخدمون "جوازات السفر" آنذاك (ج١: ١١٢)،

وأن كان للسلطات الحاكمة في دلهي جواسيساً منتشرين في كل مكان (ج٣: ٣٤٣)، وقد تطرق إلى أهمية بخور الجزيرة العربية، والتي كانت ومنذ عهود سحيقة تصدر لاستخدامها في المعابد في مصر والهند (ج٢: ٢١٤). وقد لاحظ وجود القار الأحمر والبترول في العراق (ج٢: ١٠٥و ١٣٤) وفي الصين (ج٤: ٩٢)، واستخدام الفحم المعدني في تركستان (ج٣: ١٢). وهذا أدهش المغاربة الذين اعتادوا على استخدام الفحم النباتي. وقد لفت انتباهه ممارسات اقتصادية معينة مثل "الاحتكار" أو احتكار الحبوب النجيلية الصالحة للأكل في الهند (ج٣: ١٨٥) وهذه الممارسة التي أطلق عليها اسم "احتكار" كانت موضوع دراسة أعدها ابن خلدون، والذي أدانها "المقدمة: ج٢: الفصل الخامس: الفقرة الثانية" وأشار اشارة خاصة إلى الجباية والضرائب، ولا حظ بصورة خاصة أن هناك ضريبة في دلهي تقدر بـ ١٠٪... تفرض على الموارد..."، وهي نوعاً من الضريبة على الانتاج (ج٣: ٤٠٨).

وقد حظي ما يتعلق بالسيولة النقدية، والنقود والتبادل التجاري، باهتمام خاص من لدن هذا الرجل العملي العنيد ذي العقلية الاقتصادية. فقد ركز على الاجراءات المتخذة لجمع الفوائد المالية في المدن (ج١: ٤٨و ج٢: ٤٥)، والتي قارنها باجراءات الجمع بالقوة في بلدة طنجة. وقد أجرى كافة حساباته باستخدام الدنانير الذهبية والدراهم الفضية. ولكننا نعرف أنه في ترانسكسونيا مثلاً كان هناك دنانير من الفضة والنحاس. ويتضح أنه من الصعب جداً متابعة حساباته بدقة فيما يتعلق بمعدلات التبادل، إذ أنه ليس من المؤكد تماماً أنه حتى في الغرب في القرن الرابع عشر كان الدينار الذهبي يساوي أربعين فرنكاً معدني (٤٠,٠٠٠ فرنك قديم) كما حسبها ريموند موني (ج١: ١٧و ٥٠و ج٣: ٣٨٨، ٤٢٦). كما ذكر الصحكوك الحقيقية في ايران (ج٢: ٩١)، ولكن من جهة أخرى أدهشه الصينيين جداً: "... في العالم كله لا يوجد أغنى من الصينيين" (ج٤: ٩٤) وشأنه شأن ماركوبولو "كيف أن الخان العظيم قد استخدم الورق لسك النقود" فقد ذكر وجود أوراق نقدية صينية (ج٤: ٢٦٠)، كما ذكر أن في جزر المالديف (ج٤/ ١٢١) وفي مالي السودانية (ج٤: ٤٣٥)، استخدمت محارات البحر كنقود، وقد عرف هذه باسم "الودع". أما ماركوبولو فقد ذكرها باسم "الخرافات الصينية porcelaines".

□□

الهوامش:

(١) جورج سارتون: "مدخل إلى تاريخ العالم"، ج٢: ص ١٦٢٢.

(٢) ماركوبولو "La Dcscription du Mondc" نص مقدمة وملاحظات كتبها لويس هامبيس باريس Klincksicck 1955 Lo miniaturcs, I map, quotation, Pi IX

(٣) رحلات ابن بطوطة، كامبرج، ج١، ١٩٥٨، ص ٢٦٩، ج٢، ١٩٦٢، ص ٢٧١- ٥٣٧.

(٤) طبعت نشرت عام ١٩٢٩- ١٩٣١ بأربعة أجزاء في حيدر آباد (ديكان)، الهند.

(٥) آخر ترجمة ترجمها فينسنت مونتيل، بيروت، يونسكو، ج١، ١٩٦٧، ص ٣٥١-٣٥٣.

(٦) في مقالته المنشورة في Rcvae dcs Etudcs Islamiqucs (ج٢، ١٩٢٩) عن تشاطات الأجانب في الامبراطوية السودانية في مالي "ص ٢٣١.

(٧) مختصر تاريخ المدرسة في فاس، المنشور في
Revue Historique du Droit Francais et Etranger, 1949, P. 78.

□□□

يوجين يونيسكو

يكتب للأطفال

أربع قصص للأطفال دون سن الثالثة

■ ترجمة: نبيل أبو صعب ■

من كتابه:

Eugene Ionesco

Present Passe

Passe Present

nrf

gallimard

القصة الأولى

أصبحت جوزيت فتاة كبيرة، فقد صار عمرها ثلاثة وثلاثين شهراً، في صباح أحد الأيام، وكما تفعل في كل صباح، تقدمت بخطواتها القلقة نحو باب غرفة والديها، تحاول دفع الباب، تحاول فتحه، تماماً مثل كلب صغير. تفقد صبرها، تنادي، مما أيقظ والديها اللذين يتظاهران بعدم سماعها. في ذلك اليوم كان الأب والأم متعبين جداً. ففي العشية، كانا قد ذهبا إلى المسرح، ثم بعد المسرح إلى المطعم، ثم بعد المطعم إلى السينما، ثم بعد السينما إلى المطعم، ثم بعد المطعم إلى

مسرح دمى القفازات. وها هما الآن خاملان جداً. وهذا ليس بالأمر الحسن بالنسبة للأهل...

ونفد أيضاً صبر مدبرة المنزل، وهاهي تفتح باب غرفة نوم الوالدين وتقول:

-صباح الخير ياسيدتي، صباح الخير ياسيدي، هاكما جريدتكما الصباحية، وهاكما البطاقات البريدية التي تلقيتماها، هاكما قهوتكما بالحليب والسكر، هاكما عصير الفواكه، هاكما خبيز الهلاليات، هاكما الخبز المحمّص، هاكما الزبدة، هاكما مربى البرتقال، وهاكما منقوع الفريز، وهاكما البيض بالصحن، هاكما بعض اللحم الجامبون وهاكما ابنتكما الصغيرة.

كان الوالدان متضايقين، لأني نسيت أن أقول أنهما ذهبا بعد مسرح الدمى إلى المطعم مرة أخرى، لذا لا يرغب الوالدان بشرب القهوة بالحليب، ولا يرغبان بالخبز المحمص ولا يرغبان بالهلاليات، ولا يرغبان بالجامبون، ولا يرغبان بالبيض، ولايرغبان بمربى الفواكه، ولايرغبان بمنقوع الفريز (حتى أن تلك لم تكن ثمار الفريز بل البرتقال). قال الأب لمدبرة المنزل:

-قدّمي ذلك كله إلى جوزيت، وبعد أن تأكل أعيديها لنا.

حملت المربية البنت الصغيرة بين ذراعيها. بكت جوزيت، ولكن ولأنها تحب الأكل جداً، فقد تسلت في المطبخ عندما أكلت: مربى الماما ومنقوع البابا وهلاليات الوالدين وشربت عصير الفواكه.

وصرخت مدبرة المنزل:

-آه! أي غول صغير أنت.. لك معدة واسعة وسع عينيك... ولكي لا تصاب البنت الصغيرة بالمرض، فإن مدبرة المنزل قامت بشرب القهوة بالحليب الخاصة بالوالدين وأكلت البيض والجامبون وأيضاً الأرز بالحليب الذي تبقى من مساء أمس.

كان الأب والأم، في أثناء هذا الوقت، قد عادا إلى النوم يشخران، ولكن ليس لوقت طويل، فقد أعادت مدبرة المنزل جوزيت إلى غرفة نوم والديها، قالت جوزيت:

-بابا، جاكلين (وهو اسم مدبرة المنزل) جاكلين، تقول جوزيت، أكلت الجامبون.

-لا يهمّ، قال الأب.

-بابا، قالت جوزيت، احكِ لي حكاية..

وبينما ظلت الأم نائمة لأنها كانت متعبة جداً لأنها قصفت كثيراً، فإن الأب كان يروي حكاية لجوزيت.

-مرة، كانت هناك بنت صغيرة، وكانت تسمى جاكلين.

-مثل جاكلين؟ سألت جوزيت.

-نعم، قال الأب، لكنها ليست جاكلين، جاكلين كانت بنتاً صغيرة، وكانت لها أم اسمها مدام جاكلين وأب البنت كان يُسمى مسيو جاكلين، وكان لجاكلين الصغيرة أختان تسميان جاكلين، وأبنا عم يسميان جاكلين، وابنتا عم تُسميان جاكلين، وعم يُسمى جاكلين، وعمة تُسمى جاكلين، العم والعمة اللذان اسماهما جاكلين كانت لهم بنت صغيرة تُسمى جاكلين، وولد صغير يُسمى جاكلين وكان عند البنت الصغيرة بعض الدمى، ثلاث دمى تُسمى جاكلين وجاكلين وجاكلين. كما كان للولد الصغيرة رفيق يُسمى جاكلين، وأحصنة خشبية يُسمون جاكلين وجنود من رصاص يسمون جاكلين.

"في أحد الأيام ذهبت البنت الصغيرة جاكلين ووالدها جاكلين وأخوها الصغير جاكلين وأمها جاكلين إلى غابة بولوني، وهناك التقوا بأصدقائهم جاكلين وابنتهم الصغيرة جاكلين وابنهم الصغير جاكلين وجنود الرصاص جاكلين والدمى جاكلين وجاكلين وجاكلين....

بينما كان الأب يحكي حكاياته للصغيرة جوزيت دخلت مدبرة المنزل وقالت:

-ستجعلها مجنونة، هذه الصغيرة، ياسيدي. قالت جوزيت لمدبرة المنزل:

-جاكلين هل سنذهب إلى السوق؟ (لأن مدبرة المنزل تُسمى، وكما أسلفت، جاكلين أيضاً). وذهبت جوزيت تعد قائمة المشتريات مع مدبرة المنزل.

-عاد الأب والأم إلى النوم من جديد، لأنهما كانا متعبين جداً، فقد ذهبا، في العشية إلى المطعم وإلى المسرح ثم مرة أخرى إلى المطعم ثم إلى مسرح الدمى ثم

مرة أخرى إلى المطعم.

-دخلت جوزيت إلى إحدى البقاليات مع مدبرة المنزل، وهناك التقت بنتاً صغيرة كانت مع والديها، سألت جوزيت البنت الصغيرة:

-هل ترغبين باللعب معي؟ ماهو اسمك؟

فأجابت البنت الصغيرة:

-اسمي جاكلين، فقالت جوزيت للبنت الصغيرة:

-أعرف ذلك وأبوك اسمه جاكلين وأمك اسمها جاكلين وأخوك الصغير اسمه جاكلين ودميتك اسمها جاكلين، وجدك اسمه جاكلين وحصانك الخشبي اسمه جاكلين، وبيتك اسمه جاكلين.

حينئذٍ تلفت البقّال والبقّالة وأم الطفلة الصغيرة الأخرى والزبن كلهم الذين كانوا في الدكان، نحو جوزيت ناظرين إليها بعيون متسعة، يملؤها الرعب.

فقالت مدبرة المنزل بهدوء:

-لاتعيروا الأمر بالاً، لا تقلقوا أبداً. إنها الحكايات الغبية التي يرويها لها والدها.

....

القصة الثانية

هذا الصباح، وكما في كل صباح، تطرق جوزيت باب غرفة نوم والديها. لم يكن الأب قد نام نوماً هنيئاً. فقد سافرت الأم إلى الريف لقضاء بضعة أيام. لذا اغتنم الأب فرصة هذا الغياب لكي يأكل الكثير من النقانق وليشرب البيرة وليأكل اللحم بالعجين وكثيراً من الأشياء الأخرى التي كانت الأم تمنعه أكلها لأنها غير ملائمة للصحة. وإذاً هاهو الأب يتألم من كبده، ويتألم من معدته، ويتألم من رأسه. ولايريد أن يستيقظ. لكن جوزيت ظلت تقرع الباب، حينئذٍ سمح لها الأب بأن تدخل. لم تكن الأم موجودة فسألت جوزيت:

-أين ماما؟ فأجاب الأب.

-ماما ذهبت لترتاح عند أمها في الريف.

أجابت جوزيت:

-عند جدتي؟ أجاب الأب:

-نعم، عند جدتك.

قالت جوزيت:

-اكتبْ لماما. اتصل بماما. قال الأب:

-لا يجب أن نتصل، ثم قال الأب لنفسه، لأنها ربما تكون في مكان آخر...

قالت جوزيت:

-احكِ لي حكاية عن ماما وعنك وعني... قال الأب:

-لا، فأنا ذاهب إلى العمل.. ها أنا أنهض وسأرتدي ثيابي.

ونهض الأب، ولبس مبذله الأحمر فوق منامته، ووضع قدميه في " الشحاطة" وذهب إلى الحمّام . أوصد باب غرفة الحمّام وها هي جوزيت عند باب غرفة الحمّام، تقرعه بقبضتيها الصغيرتين وتبكي...

تقول جوزيت:

-افتح لي الباب.

-لا أستطيع، أنا عار تماماً، أنا أغتسل، ثم سأحلق ذقني..

تقول جوزيت:

أنت تغسل وجهك، تغسل كتفيك، تغسل ذراعيك، تغسل ظهرك، تغسل قدميك.. قال الأب:

-أنا أحلق ذقني. قالت جوزيت:

-أنت تحلق ذقنك بالصابون، أريد أن أدخل، أريد أن أرى.

قال الأب:

-لا تستطيعين رؤيتي، لأني لم أعد في غرفة الحمّام. قالت جوزيت (من خلف الباب):

-إذاً، أين أنت؟ يقول الأب:

-لستُ أعرف. اذهبي وانظري.. ربما أكون في غرفة الطعام.. اذهبي وابحثي عني..

وركضت جوزيت إلى غرفة الطعام. وبدأ الأب الاستحمام. تركض جوزيت بساقيها الصغيرتين. تذهب إلى غرفة الطعام. ويرتاح الأب، لكن ليس لمدة طويلة. عادت جوزيت إلى أمام باب غرفة الحمام وصرخت عبر الباب:

جوزيت: فتشت عنكَ، أنت لستَ في غرفة الطعام.

يقول الأب: لم تحسني التفتيش، انظري تحت الطاولة...

وتعود جوزيت إلى غرفة الطعام، ثم رجعت لتقول:

-أنت لستَ تحت الطاولة. قال الأب:

-إذاً، اذهبي وانظري في الصالون، انظري جيداً إن كنت في المقعد، في الكنبة، خلف الكتب، في النافذة... وتذهب جوزيت، ويطمئن الأب ولكن ليس إلى مدة طويلة. فقد رجعت جوزيت لتقول:

-لا أنت لستَ في المقعد، وأنت لستَ في النافذة، وأنت لست في الكنبة، وأنت لستَ خلف الكتب، وأنت لستَ في التلفزيون، وأنت لستَ في الصالون.

قال الأب:

-إذاً، اذهبي وانظري إن كنت في المطبخ...

وركضت جوزيت نحو المطبخ... وارتاح الأب، ولكن ليس لمدة طويلة، ورجعت جوزيت:

قالت: أنت لست في المطبخ.

قال الأب: انظري جيداً تحت طاولة المطبخ، انظري جيداً إن كنتُ في البوفيه، انظري جيداً إن كنت في الطناجر، انظري إن كنت في الفرن مع الفروج.

وتذهب جوزيت وتفتش. الأب لم يكن في الفرن، والأب لم يكن في الطناجر، والأب لم يكن في البوفيه، والأب لم يكن تحت الممسحة، والأب لم يكن في جيب البنطال. في جيب البنطال يوجد المنديل فقط.

وتعود جوزيت إلى أمام باب غرفة الحمام. وتقول جوزيت:

-فتشتُ عنك في كل مكان فلم أجدك، فأين أنت.

قال الأب:

-أنا هنا. فالأب الذي كسب الوقت ليستحم، والذي حلق ذقنه، وارتدى ثيابه فتح الباب وقال:

-أنا هنا. واحتضن جوزيت بين ذراعيه، وهاهو أيضاً باب البيت يُفتح في آخر الممر، وهاهي الأم تعود.. تقفز جوزيت من بين ذراعي الأب وترتمي بين ذراعي الأم تعانقها وتقول:

-ماما، فتشت عن بابا تحت الطاولة، وفي الخزانة وتحت السجادة، وخلف المرآة، في المطبخ، في سلة المهملات ولم يكن هناك...

قال الأب للأم:

-أنا مسرور لأنك عدت، هل كان الطقس جميلاً في الريف؟

كيف حال أمك.

قالت جوزيت:

-جدتي، هل هي بخير، هي سنذهب لنزورها...؟

....

القصة الثالثة

في صباح أحد الأيام، قرعت الصغيرة جوزيت، وكما فعلت بالأمس، وكما تفعل كل صباح، باب غرفة والديها، لإيقاظهما. كانت الأم قد استيقظت، وكانت قد نهضت، وهاهي الآن تستحم، فقد آوت إلى الفراش في ساعة مبكرة، ونامت نوماً عميقاً. أما الأب، فما زال نائماً، لأنه كان، في مساء الأمس، وحيداً، فذهب إلى المطعم، ثم بعد ذلك ذهب إلى مسرح الدمى، ثم بعد ذلك عاد إلى المطعم، وهو الآن يريد النوم لأنه يقول إن اليوم هو الأحد، ولأنه في يوم الأحد لا أحد يذهب إلى العمل، ولا يذهب لإحضار سيارته للذهاب إلى الريف، لأننا في فصل الشتاء،

ولأن الجليد يغطي الطرقات.

الجليد يغطي الطرقات. الراديو أعلن ذلك. لكن لاجليد في باريس. في باريس الطقس جميل تقريباً، هناك بعض الغيوم فوق بعض البيوت، لكن هناك أيضاً سماء زرقاء فوق أشجار الشارع.

اقتربت جوزيت من أبيها ودغدغت أنفه، فقطب أبوها جبينه. عانقته فظن أن هذا كلب صغير. ولم يكن هذا كلباً صغيراً، بل كانت ابنته الصغيرة.

قالت جوزيت لأبيها:

-احك لي حكاية. وحينئذٍ بدأ الأب حكاية:

-حكاية عنك وعني. ويحكي الأب حكاية عن جوزيت وعن أبيها.

وهذه هي حكاية الأب. قال لجوزيت: سوف نقوم بنزهة بالطائرة.

ها آنذا أُلبسك جوربك، وأُلبسك تنورتك الصغيرة الصوفية.

جوزيت : لا ليست هذه.

الأب : إذاً، تلك البيضاء.

جوزيت : نعم، البيضاء.

الأب : أُلبسك تنورتك الصوفية البيضاء، بعد ذلك سأُلبسك معطفك الصغير، وقفازيك الصغيرين، آه نسيت حذاءك.. أُلبسك قبعتك الصغيرة. أنهض، أرتدي ثيابي، أقودك من يدك، وتذهبين لتنظري نفسك في المرآة، سنطرق باب غرفة الحمام. ستقول أمك:

-إلى أين أنتما ذاهبان يا طفلاي؟

جوزيت : أنا ذاهبة لأقوم بنزهة بالطائرة مع أبي. وتقول الأم:

-تسليا جيداً يا طفلاي، كونا عاقلين، كونا حكيمين. إذا ركبتما الطائرة فإياكم أن تقوم جوزيت بالانحناء عبر نافذة الطائرة. فهذا خطر عليها، فقد تسقط في نهر السين، أو على سطح ا لجارة، ويطلع لها ورم كبير فوق جبينها.

يقول الأب : إلى اللقاء ياماما.

تقول جوزيت : إلى اللقاء ياماما.

يقول الأب : بعد ذلك سنذهب إلى آخر المعبر، ثم ننعطف يساراً، هناك لايعود المعبر معتماً، فهو مضاء بالضوء القادم من نوافذ الصالون في الجانب الأيسر. نصل إلى المطبخ وهناك نلتقي جاكلين التي كانت قد بدأت إعداد طعام الغداء. سنقول لها:

-إلى اللقاء يا جاكلين.

جوزيت : إلى اللقاء ياجاكلين.

وتقول جاكلين : إلى أين أنتما ذاهبان ياسيدي؟ إلى أين أنت ذاهبة ياصغيرتي جوزيت مع والدك؟

جوزيت : نحن ذاهبان لنتنزه، وسوف نركب الطائرة، سنذهب إلى السماء.

وتقول جاكلين : خذ بالك يا سيدي من جوزيت حينما ستصبحان هناك في الأعلى. فهذا خطر. وربما تسقط. فيطلع لها ورم كبير فوق جبينها إذا ما سقطت على سطح الجار. أو ربما ستظل معلقة من سروالها على أغصان إحدى الأشجار. وسينبغي إحضارها بوساطة السلم.

جوزيت : لا. سوف أحذر كثيراً. يقول الأب:

-بعد ذلك، آخذ المفتاح، وأفتح الباب بالمفتاح.

جوزيت : في ثقب الباب.

الأب : أفتح الباب، أغلق الباب، لا أطبق الباب خلفي بقوة. أغلق الباب بهدوء، أدخل وإياك في المصعد. أضغط على الزر...

جوزيت : لا، أنا من يضغط على الزر. احملني بين يديك لأني صغيرة..

الأب : أحملك بين ذراعي. تضغطين على الزر. المصعد يهبط، نهبط في البداية لكي نرتفع أكثر بعد قليل، نصل إلى الطابق الأرضي، نخرج من المصعد فنجد زوجة البواب أمام مسكنها تكنس.

جوزيت : صباح الخير ياسيدتي.

الأب : حينئذٍ ستقول زوجة البواب لنا. صباح الخير ياسيدي، صباح الخير يا عزيزتي. اوه كم هي جميلة هذا الصباح، بمعطفها الصغير الجميل، وحذاءها الصغير الجميل، وبقفازيها الصغيرين

الجميلين، ياه! ما أجمل يديها الصغيرتين....

جوزيت : وقبعتي...

تقول زوجة البواب: إلى أين أنتم ذاهبون بكل هذا؟ إلى النزهة؟

جوزيت : بالطائرة.

الأب : حينئذٍ ستقول زوجة البواب لنا: ينبغي أخذ الحذر. لاينبغي أن تقوم ابنتكم الصغيرة ، ياسيدي بالانحناء عبر نافذة الطائرة، لأنها ربما تسقط...

جوزيت : وتوجعها "طرفها" فوق سطح بيت الجار أو يطلع لها ورم كبير فوق الجبين...

الأب : أو فوق الأنف. حينئذٍ ستقول لنا: "تسليا جيداً. نخرج إلى الشارع. نصادف أم ميشو، نمرّ من أمام دكان اللحام حيث رؤوس العجول المعلقة.

جوزيت : (تخفي عينيها): لاأريد أن أرى لحام شرير.

الأب : نعم، إذا ظل اللحام يقتل المزيد من العجول فإني سأقتل اللحام. نصل إلى ناصية الشارع، نجتاز الشارع، انتبهي إلى السيارات. نجتاز الشارع الآخر، نصل إلى موقف الباص هاهو الباص. نصعد إلى الباص.

جوزيت : إنه ينطلق، إنه يتوقف، ينطلق، يتوقف...

الأب : وها نحن في المطار. نركب الطائرة. إنها تصعد. انظري، مثل يدي... فررر... فررر.

جوزيت : إنها تصعد فرررر، تصعد فرررر.

الأب : ننظر عبر النافذة.

جوزيت : لايجوز أن ننحني.

الأب : لا تخافي، فأنا أمسك بك. انظري، في الأسفل، نرى الشوارع. نرى بيتنا. نرى بيت الجار.

جوزيت : لاأريد السقوط فوق سطحه...

الأب : نرى في الأسفل الشارع، السيارات، الناس إنها صغيرة كلها.، نرى بوابة سان-كلو، نرى غابة فنسان، نرى حديقة الحيوان وحيواناتها.

جوزيت : صباح الخير "أيها الحيوانات"...

الأب : ترين الأسد، تسمعين إنه يزأر غررررر... غررررر ويبين الأب كيف يفعل الأسد بمخالبه ويكشر تكشيرة مخيفة غرررر...

جوزيت : لا، لا، لا تفعل ذلك، أنت لست أسداً، أليس كذلك؟

أنت أب... أنت لست أسداً...

الأب : لا، أنا لست أسداً، أنا أب، أقلد الأسد لأجعلك ترين كيف.

جوزيت : لا، لاتفعل ذلك مرة أخرى.

الأب : ثم تصعد الطائرة، تصعد....

جوزيت : إنها تصعد، تصعد، تصعد....

الأب : ونحن نرى الريف..

جوزيت : طواحين...

الأب : نعم، نرى أيضاً طاحونة لاشابيل- انتيناز، ثم نرى ماري في فناء المزرعة...

جوزيت : البطات...

الأب : النهر...

جوزيت : السمكات التي تسبح في الماء، لاينبغي أكل الأسماك.

الأب : لا. نحن لا نأكل السمكات اللطيفات، نحن نأكل فقط السمكات الشريرات، السمكات الشريرات تأكل السمكات اللطيفات، حينئذٍ ينبغي أكل السمكات الشريرات.

جوزيت : وليست اللطيفات.

الأب : لاليست اللطيفات، فقط الشريرات. بعد ذلك نرى الأب روبير، ثم نرى المرج، ثم نرى البنت الصغيرة للأب روبير.

جوزيت : إنها شريرة، فقد وسخت ثوبي بحذائها الوسخ.

الأب : ثم نرى قصر السيد العمدة. ثم نرى الكنيسة وبرج أجراسها..

جوزيت : دينغ، دونغ، دينغ، دونغ..

الأب : ثم نرى في أعلى البرج السيد الخوري..

جوزيت : سوف يسقط، انتبه...

الأب : لا، إنه متمسك جيداً بأحد الحبال. لقد صعد ليلوح لنا بمنديله. فوق البرج نرى أيضاً السيد العمدة والسيدة زوجة العمدة والسيدة زوجة الخوري.

جوزيت : هذا ليس صحيحاً.

الأب : لا، ليس صحيحاً، فليس للخوري زوجة...، ثم نصعد، نصعد نصعد.. ثم هانحن وسط الغيوم، ثم هانحن فوق الغيوم، ثم تزداد زرقة السماء، وتزداد الزرقة، ثم لانرى إلا السماء الزرقاء فقط. ثم نرى الأرض في الأسفل البعيد مثل كرة الدحل ثم بعد ذلك، هانحن نصل إلى القمر. نتجول في القمر. نشعر بالجوع. سوف نأكل قطعة من القمر.

جوزيت : أنا آكل قطعة من القمر، إنها لذيذة، إنها لذيذة...

وتقدم جوزيت قطعة من القمر لأبيها.. فيأكلان كلاهما من القمر.

الأب : إنه لذيذ، إنه كالشمام.

جوزيت : نضيف سكراً؟

الأب : لك أنت، فقط، وليس لي، فأنا مصاب بالسكري. لاتأكلي القمر كله، ينبغي أن نترك منه للآخرين. هذا لايهم، فهو ينمو. الآن نأخذ الطائرة، ونصعد إلى أعلى، نصعد، نصعد.

الأب : نصل إلى الشمس، سوف نتجول في الشمس. آوف الطقس حار، في الشمس دائماً صيف.

جوزيت : آوف.. حر.. حر.

الأب : نأخذ المنديل، نمسح جباهنا، هيا نأخذ الطائرة لننزل. هيه، أين هي الطائرة؟ لقد ذابت، لايهمّ، سوف ننزل سيراً على الأقدام، لنسرع، فالمسافة بعيدة إلى بيتنا. ينبغي أن نصل في موعد الغداء

وإلا فإن ماما سوف توبخنا. هنا نشعر بحر شديد في الشمس، كل شيء حار لكنا إذا تأخرنا فإن الطعام سوف يبرد.

في هذه اللحظة، تدخل الأم:

-هيا انزلا من فوق السرير، ارتديا ثيابكما. وتقول الأم للأب:

-سوف تجعلها حمقاء بحماقاتك هذه.

....

القصة الرابعة

في ذلك الصباح، نهض والد جوزيت منذ ساعة مبكرة. كان قد نام نوماً عميقاً، لأنه لم يذهب، في مساء الأمس، إلى المطعم ليأكل الشوكروت، ولم يذهب أيضاً إلى المسرح، ولا إلى مسرح الدمى، ولم يذهب أيضاً ليأكل حساء البصل في المعرض. كما لم يأكل الشوكروت في المنزل. فقد منعه الطبيب أكلها. كان الأب يتبع الحمية. ولأنه كان جائعاً جداً مساء أمس فقد نام مبكراً جداً. لأن من ينام يتعش.

قرعت جوزيت باب غرفة والديها. كانت الأم قد ذهبت. فهي لم تكن في السرير، ربما كانت تحت السرير، ربما كانت في الخزانة، لكن الخزانة كانت مقفلة بالمفتاح. لم تستطع جوزيت رؤية أمها. قالت جاكلين لجوزيت إن أمها ذهبت منذ الصباح الباكر، لأنها هي أيضاً آوت إلى الفراش في ساعة مبكرة: فهي لم تذهب إلى المطعم، ولم تذهب إلى مسرح الدمى ولم تذهب إلى المسرح، ولم تأكل الشوكروت.

قالت جاكلين، مدبرة المنزل، لجوزيت، أن أمها خرجت لتوها تحمل مظلتها الوردية، وتلبس قفازيها الورديين، منتعلة حذاءها الوردي، ومعتمرة قبعتها الوردية وأزهاراً وردية فوق قبعتها، حاملة حقيبة يد وردية والمرآة الصغيرة في حقيبة اليد. مرتدية فستانها الجميل المورّد، و"كلساتها" المورّدة، وتحمل باقة من الورد في يدها، لأن أمها متأنقة جداً. فلأمها عينان جميلتان مثل وردتين، ولها فم مثل وردة، ولها أنف صغير وردي مثل وردة. ولها شعر مثل الورود وتضع وروداً في شعرها.

حينئذٍ ذهبت جوزيت لترى والدها في المكتب. كان يتحدث عبر الهاتف ويدخن،. كان يقول: "آلو، سيدي، آلو أهذا أنت؟ لقد قلت لك مع ذلك ألا تتصل بي أبداً، ياسيدي أنت تزعجني. ياسيدي ليس لدي دقيقة لأضيّعها."

وتسأل جوزيت والدها:

-أنت تتحدث عبر الهاتف؟ ويغلق الأب السماعة. يقول الأب:

-هذا ليس الهاتف. فتجيب جوزيت:

-بلى، هذا هو الهاتف. إن أمي هي من قالت لي ذلك. إن جاكلين هي من قالت لي ذلك. ويجيب الأب:

-إن أمك وجاكلين قد أخطأتا. إن أمك وجاكلين لاتعرفان ماذا يسمى هذا. فهذا يُسمى قطعة جبن.

-هذا يُسمى قطعة جبن؟ سألت جوزيت، إذاً سوف نظن أن هذا جبن.

-لا، قال الأب، لأن الجبن لايُسمى جبن، بل يُسمى صندوق الموسيقى، وصندوق الموسيقى يُسمى سجادة. السجادة تُسمى مصباح. السقف يسمى الأرضية. الأرضية تُسمى السقف. الجدار يُسمى الباب.

وعلّم الأب جوزيت المعنى الصحيح للكلمات. فالكرسي هي النافذة. والنافذة هي حاملة الأقلام. المخدة هي رغيف الخبز. رغيف الخبز هو سجادة السرير. القدمان هما الأذنان. الذراعان هما القدمان. العينان هما الأصابع. الأصابع هي العيون. حينئذٍ أخذت جوزيت تتحدث كما علمها والدها أن تتكلم فقالت:

-أنا أنظر بالكرسي بينما آكل مخدتي. أفتح الجدار، أسير بوساطة أذني. لي عشر عيون للمشي.. ولي إصبعان للنظر،. حينما أكلت صندوق الموسيقا وضعت بعض المربى على سجادة السرير فحصلت على تحلاية لذيذة. خذ النافذة يابابا وارسم لي بعض الصور.

وسكتت جوزيت قليلاً.

-ماذا تسمى الصور. أجاب الأب:

-الصور؟ كيف تسمى الصور؟ لاينبغي أن نقول "صور" ينبغي أن نقول "صور" وجاءت جاكلين، فهرعت جوزيت نحوها، وقالت لها:

-جاكلين، هل تعرفين، الصور، إنها ليست الصور، الصور هي صور.

قالت جاكلين:

-آه، المزيد من حماقات والدها. لكن بلى، ياصغيرتي، الصور لا تُسمى صور، إنها تُسمى الصور.

حينئذٍ قال الأب لجاكلين:

-إنه تماماً كما قالته جوزيت لك.

-لا قالت جاكلين. إنها تقول العكس.

-لا قال الأب لجاكلين، أنت من تقولين العكس.

-لا إنه أنت.

-لا إنه أنت.

-أنتما الاثنان تقولان الشيء ذاته قالت جوزيت.

ثم هاهي الأم تصل مثل وردة، تحمل وروداً، في فستانها المورّد و حقيبة يدها الموردة، وقبعتها الوردية، وعيناها مثل الوردتين وفمها الذي مثل الوردة.

-أين كنت منذ الصباح الباكر؟ سأل الأب.

-أقطف وروداً قالت الأم. وتقول جوزيت:

-أمي، أنت فتحت الجدار.

□□□

مارينا تسفيتايفا
من رسائلها

■ د.ناديا خوست ■

في أيام الصعود في مسرح لوبيموف في موسكو، كان المشاهدون يستمعون أحيانا إلى قصائد الشاعرة الروسية مارينا تسفيتايفا تغني مع العزف على الغيتار

مارينا تسفيتايفا شاعرة توهّجت مبكرة وخمدت مبكرة. هاجرت في سنة ١٩٢٢ إلى الغرب. لكنها لم تكن من المهاجرين الروس الأغنياء بل من الأشقياء. ولم تكن منهم، بثقافتها وصدقها. أهّلها منبتها وزواجها، ووضع بلادها وقتذاك، للهجرة من وطنها في موجة هجرة المثقفين من الاتحاد السوفييتي في السنوات العشرين. وأهّلتها استقامتها للخلاف مع الروس البيض المشرفين على الدوريات التي نشرت فيها. كانت كاتبة فريدة لاتستطيع أن تصبح قطرة من المجموعة. وكانت، ككاتبة، تحتاج المجموعة التي تتذوق شعرها، وتحتاج حبها !

فهل نستطيع أن نعدد أنواع غربتها؟ عن المهجر الذي عاشت فيه، عن المجموعات التي جمعتها بها اللغة، عن الشعب الذي أبعدتها عنه اللغة، عن نمط الحياة الذي اضطرت إليه وبقيت فيه تعيسة، عن الزوج الذي تصورت أنه عبقري يستحق التضحية فاكتشفت أنه حملها الثقيل، عن مدينتها المحبوبة التي عادت إليها في أيام محنة كل منهما؟

كأن مارينا اختارت منذ البداية بحارها العاصفة، هي التي لاتحب البحر! اختارت مهنة الشاعر، واختارت زوجا قدّر أبوها أنه ليس أهلا لها. اختارت الجانب المهزوم في الصراع في روسيا، والوقت الصعب الذي قدّر لعودتها إلى وطنها. وفي شعرها ونثرها اختارت مركبها الصعب. يتبين حتى قارئ رسائلها

صياغتها الجديدة، تقليمها وتنقيبها. أليس ذلك العمل في اللغة هو مافهمته وقدّرته في زميلها الشاعر باسترناك؟ مارينا بذلك كله ساحرة. وساحرة أيضا بمصيرها. كالضحايا والشهداء الذين يواجهون عصرهم بالصدق والاندفاع، فيسددون ثمن ماتقدموا فيه كي يتقدم الزمن، فيكون أكثر عدلا، والأدب أكثر عمقا، واللغة أكثر صفاء. لكن مارينا سددت أيضا ثمن أوهام من حولها. وضحى بها خوف زملائها. من يسند مهاجرة زوجها وأختها وبنتها سجناء، في زمن مواجهات كبرى لاتتوقف عند مصائر الأفراد: حرب التدخل بعد ثورة اكتوبر، والحرب العالمية الثانية التي احتلت ألمانيا النازية في أولها جزءا من الاتحاد السوفييتي !

بعد عقود من موتها استطاعت عدالة النقد أن تكتشفها شاعرة مبدعة، وناثرة متقدمة. معاصرة، حتى في أيامنا، بجملتها المتوترة المقتضبة المركزة، وبنائها الفني الفريد. فمن هي مارينا تسفيتايفا التي نبشت قصائدها ورسائلها، وانتبه المعاصرون إليها، أولا كمظلومة ثم كشاعرة مفقودة؟

سنقرؤها من رسائلها إلى أصدقائها. وسنتبين انتقال إنسان من مروج الشباب الواسعة إلى خيبة العمر الأخير. تسديد ثمن الخطأ في اختيار الزوج والاتجاه. القدر الذي يحكم بالمنبت في طبقة وفي زمن، والقدر الذي يسعى الإنسان بنفسه إليه .

كتبت مارينا رسائلها إلى نخبة المثقفين في زمنها. منهم باسترناك. وعبرت بها أسماء آخرين مثل اهرنبورغ وريلكه. نشرت بعض تلك الرسائل من مسوّدات مارينا التي وصلت إلى ابنتها. مانضرها في رسائلها إلى روزانوف سنة ١٩١٤. تتوهج حماسة الشباب، والثقة بأنها تختار مصيرها. سعادة المشي في شارع، والأمنية أن يكون معها أصدقاء يتحدثون ويتحدثون. النضارة التي تعلن الثقة بالآخر دون حد: "أنت تفهم كل شيء". "آه كم أحبك، وكم أرتجف من الحماسة مفكرة بأول لقاء بيننا في الحياة". "أية سعادة في أنك لم تولد قبل عشرين سنة، ولم أولد بعد عشرين سنة". من رسائلها إلى روزانوف نعرف كيف رأت زوجها في تلك الأيام: عمره عشرون سنة، فاتن الجمال شكلا وروحا. موهوب، ذكي، أحبه جدا وإلى أبد الدهر .

ستدفع مارينا ثمن هذا الوهم، وستتبين أن أباها كان أبعد نظرا منها. لكنها لن تعلن الحقيقة في صراحة. كأنها تحاول أن تحمي حلما لم يبق لها سواه. أو تحفظ

عالما انهار كل ماعداه. أو تستر كرامة ترفض الاعتراف بالهزيمة الأخيرة.

تعرفت مارينا بسيريوجا ايفرون في المدرسة الصيفية سنة ١٩١١ وتزوجته سنة ١٩١٢. تحدث روزانوف عنه كما رأته في أول الزواج: ضعيف البنية، فمنذ كان في السادسة عشرة مرض بالسل. لو تعرف كم هو جميل ومتوهج! ترتفع حرارته من كل انفعال. تعارفنا عندما كان في السابعة عشرة وكنت في الثامنة عشرة. تذكر أنها عرفته ثلاث سنوات حتى لم يعد بينهما ظل من الشك. وتصور أن زواجها ليس عاديا حتى أنها لاتشعر بأنها متزوجة فهي تعيش كما كانت تعيش يوم عرفته، وتحب الأشياء التي كانت تحبها. تؤكد أن أحدهما لن ينفصل عن الآخر لأن لقاءهما أعجوبة. هو أقرب إنسان إليها في حياتها كلها. وماكانت لتحب إنسانا آخر هكذا. لايمكن أن تعيش مع آخر لأنها تجمع في طبعها التمرد والأسى. مع هذا الفتى فقط تستطيع أن تعيش كما هي، حرة! ومع ذلك تبين أن لاأحد من أصدقائها يفهم اختيارها .

يالأوهام الشباب! يوم اختارت إفرون زوجا كانت في حضن طبقتها، وفي بيت أبيها. فكان لحريتها الأساس المادي والمعنوي. كانت أمها بنت إحدى النبيلات البولونيات. وكان أبوها من المثقفين ذوي المكانة، مختصا باللغات وعلم الجمال، أستاذا في جامعة موسكو، أسس متحف روميانتسيف للفنون الجميلة، الذي صار اسمه فيما بعد متحف بوشكين. كتبت مارينا عنه كتاب "أبي والمتحف"، أهدته له. كانت مارينا هي العنصر الرئيس في ذلك الزواج، وشروطها هي الراجحة. لكن ذلك تغير عندما أصبحت مع زوجها أسرة دون وطن، ودون مال. أصبحت خادمة طموحه، ثم تبينت أنه لم يكن فذا ولامتفردا. وأصبحت كالشعوب التي تخدم اليهود ليتربعوا على عروشهم فوقها .

من استعراض طفولتها نستطيع قياس سبب اطمئنانها إلى المستقبل، وقياس مأساتها فيما بعد. كانت مارينا في العاشرة وأختها في الثامنة عندما أصيبت أمهما بالسل. فعاشت الأسرة ثلاث سنوات خارج روسيا. انتقلت أولا إلى جنوا. وخلال ذلك درست مارينا وأختها في مدرسة داخلية في لوزان، بعد عودة أبيهما إلى روسيا. ثم انتقلت مع أختها وأمها إلى الغابة السوداء وأمضين الصيف مع الأب. في الشتاء درست مارينا وأختها في مدرسة داخلية في فرايبورغ. في سنة ١٩٠٥-

١٩٠٦ انتقلت الأم إلى يالطا حيث عاشت شتاءها الأخير. يبدو هذا المحيط الذي عاشت فيه مارينا من كلمة أمها وهي تحتضر: آسفة على الموسيقى والشمس !

تعترف مارينا بأن حبها إيفرون عذّب أباها. ويقول بعض الدارسين إنه كان فجيعة أبيها. لكنه قبله محكوما بعلاقته الرحبة بابنته. آملا بأن يكمل الفتى دراسته العليا. تقول مارينا: هذا هو المهم لأبي! ومن وصفها آخر لقاء بينها وبين أبيها نكتشف العلاقة المرهفة بينهما، ويتلامح أب هذّبته الثقافة. تعلن مارينا أنها لاتؤمن بالكنيسة ولابالخرافات. لكنها تقول إن صوت الزجاج الذي يتكسر كان يسمع قبيل موت أبيها: كسرت الخزانة الزجاجية، كسر ضوء المكتب، كسرت كأس..

توحي صورتان من صور مارينا بالمناخ الذي عاشت فيه. في صورة تبدو واقفة وهي تقرأ في كتاب، نضرة الوجنتين وخلفها لوحات. وفي صورة مع زوجها تبدو سعيدة بالحلم. في وسط الصورة أثر شرخ يبين أنها شطرت شطرين. فهل اقتسماها منتزعا كل منهما نفسه من الصورة المشتركة، وألصقت ابنتهما فيما بعد الشطرين؟

حملت مارينا زوجها منذ البداية. قالت في رسالة إلى روزانوف إن زوجها يدرس كثيرا لكنه سيجند إذا رسب، لذلك ترجو روزانوف أن يرسل إلى مدير المدرسة توصية تبين له مرض إيفرون ورغبته في الانتساب إلى الجامعة، وترجو أن يرسل روزانوف مع الرسالة بعض كتبه، التي سيطير مدير المدرسة من الفرح بها.

كم ستتغير رسائلها فيما بعد عندما تتحدث عنه! وكأنما كشف لها غياب السعادة العامة سمات زوجها وغيّر علاقتها به. ومع ذلك لن تنفصل رسميا عنه .

قبل الهجرة، عاشت مارينا شروط الحرب الأهلية والمجاعة في الاتحاد السوفييتي. تقول في رسالة سنة ١٩٢٠ إنها استطاعت أن تنقذ ابنتها آلا، لكن ابنتها ايرينا ماتت من الجوع. ترسم رسائلها لمحة عن تلك السنوات: تدفأت بوقد الأثاث. اشتغلت عدة أشهر ثم تركت العمل الذي لم تتحمله. "الأفضل أن أشنق نفسي"، وهو مافعلته فيما بعد! شعرت بأنها وحيدة، مع أن موسكو ملأى بمن تعرفهم. في موسكو محاضرات، اجتماعات، مسرح، عروض، وشعراء يقرأون شعرهم. مدارس أدبية واتجاهات فنية. ترتاد مارينا مقهى الشعراء، لكنها لاتقدم شعرها لأن

بروسوف الذي يترأس النشاط الأدبي لايتحملها. اضطرت كي تعيش إلى بيع كتبها الفرنسية. ووضعت بنتها الثانية، ايرينا، التي ولدت سنة ١٩١٧، في بيت الأطفال سنة ١٩١٩ حيث ماتت في أيام الجوع سنة ١٩٢٠ .

يتشابك مصير مارينا بمصير أختها، أناستاسيا. وهي أصغر من مارينا بسنتين. مات زوجها وابنها سنة ١٩١٧. اشتغلت في نهاية السنوات العشرين في مكتبة متحف الفنون الجميلة وتعرفت بغوركي وكتبت عنه. بعد موته اعتقلت سنة ١٩٣٧ ونفيت إلى سيبيريا. وبعد إعادة النظر في تلك السنوات عادت إلى العمل الأدبي وكتبت مذكراتها. قتل زوجها الأول وابنها سنة ١٩٢٠. وكان زوج مارينا إفرون مع الجيش الأبيض ولم تعرف مارينا مصيره إلا سنة ١٩٢١.

لعل هذه المحن هي التي جعلت الشاعرة أخماتوفا تكتب عن مارينا. فأخماتوفا لم تفهم قيمة مارينا الأدبية. ولعل ماجذب مارينا أيضا إلى أخماتوفا ليس سحر شاعرة تألقت أمام شابة تحلم بأن تكون هي أيضا شاعرة معروفة. بل أن أخماتوفا بدت كمتمردة. فكل منهما تختلف عن الأخرى في الأسس. مارينا تجهر بأنها علمانية. وأخماتوفا ترفع صليبها أمام الثورة. لخصتها مارينا في عمق في سنة ١٩١٧ لكن ذلك لم ينعكس في الموقف منها. وستغير رأيها في أخماتوفا فيما بعد، يوم تواجه جميع الحقائق .

كانت رسائل مارينا إلى أخماتوفا كثيرة. ولم يكن الجواب عليها إلا موجزا. كتبت لها مارينا في حماسة الشباب: "أنت الشاعر الذي أحبه أكثر من الجميع". وكالعاشقة قالت لها إنها تحمل رسائلها معها دائما. من تلك الرسائل نطل على اجتماع في "مقهى الشعراء" في سنة ١٩٢١ حيث اختلط الجمع، وكان الشعر يجهر بالشعارات. ونلمح الحوار والصراع والحماسة التي ميزت تلك السنوات. بدا أن إشاعة انتشرت عن موت أخماتوفا. فاطمأنت مارينا عليها من ماياكوفسكي. وتشهد مارينا لهذا الشاعر بموقف يتميز عمن حوله. وهو ماجعل أخماتوفا تهديه قصيدة. ولعل هذا التفصيل يضاف إلى مايضيء لنا انتحاره فيما بعد .

تبادلت مارينا الرسائل مع أخماتوفا في السنوات العشرين والتقت بها في سنة ١٩٤٠. كانت قد صدرت لأخماتوفا يومذاك مجموعة شعرية. يقول الشاهد على ذلك اللقاء إنه لم يضطر لتقديم إحداهما إلى الأخرى. أتت مارينا إلى بيت أخماتوفا

وجرى التعارف دون الصيغ العادية. تصافحتا في بساطة وجلستا دون أن تنظر إحداهما إلى الأخرى. لكن مارينا عبّرت بعد اللقاء عن خيبتها بأخماتوفا. كان جديد أخماتوفا قديما. فمارينا القادمة من باريز، كانت شاعرة في عزّها. ولعل أسس الخلاف بينهما منذ البداية بددت أوهام مارينا القديمة. كانت سمعة أخماتوفا فضفاضة عليها. وماكانت مارينا تستطيع إلا أن تلاحظ ذلك. هي التي لم تعد تخدعها السمعة التي تصاغ للمتمردين على الثورة.

بين سنة ١٩٢٢ وبين عشية الحرب العالمية الثانية عاشت مارينا مغتربة. في تلك السنوات نضجت. سقطت أحلامها. تبدد أصدقاؤها، وابتعدت بروحها عن زوجها. هل نستطيع أن نتصور ألم شاعرة شابة تعلن: "دون حب لاحياة لي على الأرض. وحولي على كل حال، البشاعة"! تنحني على خيبتها: لاأستطيع أن أحب أحدا، ولاأستطيع أن أحب شيئا! وتكتب فيما بعد أن حولها أشخاصا يحترمونها كشاعرة. لكن لايخطر لأحدهم أن يحبها. لايفكر أحد في ذلك وهي لاتفكر إلا في ذلك. تلتقط في رسالة أخرى سمة اولئك الرجال: يحب الرجال الجسم أكثر من الروح. ويحبون أكثر من الجسم مافوقه.. الحرير.. والشعراء هم الهواء فوق تلك الملابس. هي إذن خارج الدائرة !

كانت تسكن في ضاحية فيشنور قرب براغ: السقف والجدران والفراش ملتوية. خارج البيت، الغابات والحقل والنهر. لكنها سرعان ماتمل ذلك. تضيق بثرثرة المغتربات الروسيات وتختنق في حياة المهاجرين. تعيش حياة بيتية "تحبها وتكرهها"، وتنسج الصوف. في القرية التي تسكن قربها يرمي عليها الصبيان الحجارة والوسخ ويشتمونها. تدرّس بنتها الفرنسية وتحلم لها بالزواج من غني ينسيها هذه الطفولة المحزنة.

كتب زوجها في رسالة إلى أصدقائها إن الأيام تتكرر متشابهة، الغابة فقط هي التي تتغير بألوانها. نرى مارينا بعينيه: لاتجرّني مارينا ولاتجرّ ضيوفها إلى آفاقها. بل تجلس مثقلة بجميع شالاتها، تنسج الصوف أو تكتب. وهو يتنقل بين الجامعة والاجتماعات في براغ وفيشنور. ويعود بالقطار المتأخر، يأكل العشاء الذي طبخته مارينا، ويقع على الفراش نائما. وفي الصباح الباكر ينهض ويخرج.. وهكذا. يصل إليه من الغرفة المجاورة وهو يكتب تلك الرسالة، صوت بابور الكاز

وريشة مارينا وغناء صاحبة البيت بالتشيكية. نراه بعيني مارينا: انتخب في اتحاد "العلماء والصحفيين" ويجب أن يحضّر رسالة الدكتوراه. يذهب صباحا ويعود ليلا، أحيانا في الواحدة. "اقتسمنا حياتنا، فله نصف بيتي. ولي، له، الحياة ."

لذلك تكتب مارينا: "وجودي لايختلف أبدا عن وجود صاحبة البيت الذي أعيش فيه. فرق واحد بيننا، لديها دم قوي، خبز قوي، وفحم قوي. ولدي ذلك كله في الهواء". يقلقها الفقر: تعيش بالدين، تحتاج ثيابا دافئة في البرد، يؤثر عليها ألا ينشر لها أو أن يكون ثمنماينشر قليلا مع أنها ليست أقل من الآخرين. "هذا الشهر لايوجد أي دخل لنا". لم تنشر قصائدها الأخيرة، ويجرحها أن ترسل أخرى. "أنا لست شحاذة". المستوصف المجاني صعب عليها. معها في الغرفة شابة، وعشرون طبيبا تشيكيا، ولغة تشيكية، والتدخين ممنوع. لاثوب لديها. ويجب أن تقابل أشخاصا محترمين في براغ لأجل مجموعتها الشعرية. لاتأنف من استعارة الثياب فتقول لو عرفت فلانة لأعطتني بعض ثيابها. يقتلها تدريس بنتها الفرنسية، وحياكة الجوارب لنفسها ولبنتها، وتحضير الطعام. تقول: لم أعد أنسج الصوف. لامال لشراء الصوف، ومللت ذلك بشكل وحشي. تحلم بأن يجد زوجها وظيفة. ثم تصرخ هذه ليست حياة. "أعيش في صندوق دون هواء. لأجل الحياة دون الناس تلزم الطبيعة، الأصوات التي تعوض أصوات الناس، تلزم الحرية.. وليس لدي لاهذا ولاذاك. لدي دفتري، سنة أخرى". تذكر رسالة دستويفسكي عن ضجره وحاجته إلى انطباعات جديدة وتوتره دونها. وتتساءل: إذا كان هو يضجر دون ناس وأحداث فماذا أقول أنا؟ "إلى ذلك أعرف سبب هذا الضجر: "الرأس متعب من التفكير، والروح من الشعور، ففي غياب الانطباعات الخارجية تعيش هذه وذاك استثنائيا بذاتهما، بذاتهما دون مبرر..". "يذهب العامل بعد العمل إلى الحانة، ومعه الحق. أنا عامل دون حانة."

لكن الناس الذين تطلبهم ليسوا ممن حولها! لايمكن أن يكونوا مجموعة مسلوخة عن الوطن تجفّ هي أيضا دون انطباعات حارة! مأساة مارينا أنها تحتاج إلى وطن واسع تعيش في محوره، لكن ذلك الوطن هو الاتحاد السوفييتي الذي لاتفهمه ولاتقبل شخصيات مؤسساته الأدبية والفكرية. جرّها زوجها وأصدقاؤها إلى مجموعات البيض التي تتفكك. وليست مثل ايلسا تريوليه التي تفتحت في آفاق

بعيدة عن المهاجرين البيض. كانت مارينا كعازفة دون مستمعين. عارضة لوحات دون متفرجين. وعمقت هذه الغربة عن العالمين فقرها ووحدتها .

تبوح بأن زيارات الناس تعطيها القليل. تفرحها في البداية، ثم تنصرف إلى بابور الكاز والموقد وأدوات الطعام والغسل والجلي فلايبقى لقراءة الشعر وقت. وتأتي العتمة فيسأل الضيوف عن موعد القطار. لذلك تقول "لاأحتاج الناس. أحتاج فردا منتبها ولو مساء واحدا ."

في رأس السنة تجلس صامتة بين نساء مزينات تافهات، ورجال مثلهن. فتسجل في دفتر عمرها: الحب الأول ثم الزواج. وبعد ذلك لاشيء، لاشيء!

هي دائما وحيدة، لكنها ليست وحيدة! تكتب: لدي عيد! أنا وحدي في البيت. هل تستطيع أن تتحمل حياة مهاجرة تتنقل بين تسخين الماء وبين القدور وطاولة الكتابة. يرعشها أن تبقى شتاء آخر في فيشينور "الجحر". تقول إنها في سجن. سبب هجرتها؟ زوجها، صليبها! صعب على سيريوجا أن يعيش وحده. وأعرف أن حياة كهذه هي الموت الروحي لي !

نتأمل ونحن نقرأها وحدتها وهمومها وانتصاراتها. فرحها لأن سيدة لطيفة أهدتها ثوبا أخضر، وأهدت ابنها أول بنطال "مدهش كالحب الأول". وعجزها لأنها لاتستطيع أن تساعد شخصا عزيزا. لأنه بعيد؟ ولو كان قريبا لما استطاعت! الفقر والوحدة هما نشيدها المستمر. كتبت في سنة ١٩٢٥ من فيشينور: "أنا حتى القاع وحيدة. عشت السنة كلها على جزيرة غير مأهولة. دون إنسان أحاوره، ولو تقريبا، دون أحد. كل هذه الأشهر، في الغرفة، مدفونة حية". وكان عمر ابنها غريغوري شهرين. يشغلها؟ لعلها في علاقتها به فيما بعد أيضا حاولت أن تعوض به الحب المفقود والأسرة المفقودة: معه سأكون في حالة جيدة أينما كنت. أحبه بشكل مطلق. فيه حياتي، ولكن يجب أن أقيم له حياة أفضل. غسلته، أطعمته، وضعته في السرير لينام وجلست لتكتب. ولكن ألا يغرقها طفلها في الحياة المرهقة التي تشكو منها؟ "أعيش بصعوبة، مخنوقة بعمل أسود وصعب. مكسورة الانتباه، ولاوقت للتفكير ولاللكتابة". يزيد طفلها من ضغط الفقر عليها. للدكان عليها دين. ويجب أن تداوي أسنانها. سيلاحظ أنها تجر ابنها معها أينما ذهبت: مرافقها! لكن لاشك أنه في طفولته حجب الناس والنوم عنها. "أعيش دون ناس". "لاأنام منذ سنة

ونصف أكثر من خمس ساعات في اليوم". فهل كانت تبتعد بذلك نفسه عن زوجها؟ لماذا تذكرت إذن بكاءها يوم قال إنه سيدفنها وقالت إنها تريد أن تحرق؟ لم تذكر أنه شعر بالرعب من موتها الممكن. بل ذكرت خلافهما في الطريقة التي يريد أن يدفنها بها! "سأوصي بأن تحرق جثتي. وستكون تلك وصيتي الوحيدة". تدرك هي الذكية المثقفة أنها تتوه في تلك الأحزان فتعتذر عن الصغائر التي تشغل بها رسائلها: "هذه لست أنا."

ومع ذلك كانت تكتب. فنشرت قصائد مارينا في مجلة "إرادة روسيا" التي كانت تعبر عن أحد الأجنحة اليسارية للثوريين الاشتراكيين، وتصدر في براغ بين ١٩٢٢_ ١٩٣٢. واشتغلت مارينا في كتابة أخرى: يجب أن تعمل فيما كتبه الآخرون ١٣ ساعة في اليوم كي تكتب ماتريد أن تكتبه أنت. ولماذا؟ كي تأكل. ولماذا؟ كي تعيش.. ليست بهذه ال١٣ ساعة وعدنا عندما ولدنا.. أحد ما لم يحفظ الوعد!

مارينا، ريلكه، باسترناك، شعراء جمعهم البحث عن طرقات غير مألوفة في الفن. قرّبت مارينا من باسترناك الأصالة الروسية واحترام الحضارة الاوربية، والتربية الثقافية في الأسرة. كان أبو باسترناك رساما، وكانت أمه موسيقية. كتبت مارينا لباسترناك الأب، بالفرنسية، إنها قرأت في كتاب (سير ذاتية، ولوحات كتاب روس معاصرين) قول ابنه "أدين بكل ماأنا عليه، به كله تقريبا، لأبي الرسام ليونيد باسترناك وإلى أمي". فذكرتها هذه الكلمات بمارك أوريل الذي بدأ بذلك كتابه "وحدي مع ذاتي". في زمننا الذي أكرهه، يدعي كل عصفور صغير يقع من العش بأنه سقط من السماء. العظمة لاتنتسب إلى نفسها أبدا، وهي على حق! وفي الرسالة نفسها تعلن له مارينا أن مجموعتها الشعرية "بعد روسيا" صدرت. وتقول: "أنتمي إلى أزمنة قديمة بكل جذوري. وليس غير الماضي يصنع المستقبل."

في سنة ١٩٢٧ شكت لباسترناك الأب حياتها. آخر أعمالها، بعد ١٦ ساعة بين الموقد والغسيل والفحم..تحضير طعام الصباح لطفلها، وفحص ماإذا أقفلت الغاز. وذلك كل يوم. وكم مر على ذلك؟ منذ هاجرت؟ "ولاأحسب روسيا أي مابين ١٩١٧ -١٩٢٢ موسكو لاأحسبها". "لاوقت لنفسي، أي للشعر، لاوقت أبدا طوال الحياة. كتبت في الصباح، في النهار أستطيع الكتابة لكن أسوأ، أما في

المساء والليل فلاأستطيع ذلك أبدا. ليس رأسي كما يجب.." والصباح ليس لها! حدثته عن ابنه: "بوريس عظيم، لايفهمه حتى محبوه! العمل في الكلمة، الكلمة كأنها هدف بذاته، حياة الكلمة الخاصة.." "ماياكوفسكي وأسييف؟ لاأعرف الأخير. لكنهما ليسا من مزاجه، ليسا من تربيته، والأهم ليسا من روحه". "تجمعني به جذورنا الألمانية، في مكان ما من أعماق الطفولة. آه، تاننباوم، آه تاننباوم."

نطل على علاقتهما المشتركة بريلكه، فتقول إنها كانت اتفقت مع بوريس باسترناك أن يزورا ريلكه. كتب ريلكه قصيدة من خمسين بيتا أهداها لمارينا. وكانت مارينا تحضّر أشعارا ورسائل وبطاقات لتهديها لمتحف ريلكه.

بدأت مارينا رسائلها إلى بوريس باسترناك بضمير أنتم. وانتهت تلك الرسائل بضمير أنت. بقيت الحرارة وزادت الصراحة. بدأ المراسلة باسترناك في سنة ١٩٢٢ بعد قراءته أحد كتبها. واستمرت المراسلة بينهما زمنا طويلا. قال باسترناك: "حفظت لدي مائة رسالة منها ردا على رسائلي". وباح بتقديره شعرها: "كتبت كمية كبيرة مما لانعرفه.. سيكون نشره فخرا كبيرا وفتحا للشعر الأم."

في تلك الرسائل تبادلا الملاحظات، ونقد كل منهما شعر الآخر. أثرت ملاحظات مارينا في صياغة بعض أشعار باسترناك. كتب باسترناك عن هذه الصداقة، وبين أن جزءا من رسائلها إليه "المحفوظة بانتباه" قد فقد. لكن مارينا كانت تسجل رسائلها في دفترها. فنشرت بعض تلك الرسائل من مسوّداتها. لذلك وشتها فراغات حيث لم يفهم الناشر النص.

في رسالة إليه من برلين سنة ١٩٢٢ ذكرت لقاءاتهما الاولى. حول طاولة العشاء سنة ١٩١٧ عند مضيفين، وأمنيته أن يكتب رواية طويلة مثل بلزاك. ولقاء في الطريق في شتاء ١٩١٩: كان يحمل بلبلا ليبيعه "لأنه لايوجد في البيت خبز أبدا. _ وكم حصتك من الخبز يوميا؟ _ خمسة فوند. _ أنا ثلاثة. هل تكتب؟ _ نعم. أو لا، لاأهمية لذلك". ولقاء في مأتم صديقتها المحبوبة في ربيع ١٩٢٢ وقت شعرت بيد توضع على كمّها، وكانت يده. كتبت لاهرنبورغ عن ذلك. "تحدثنا عنه ورجوتك أن تكتب له. متكلمة عن حبه لك الذي لايحد..".. "قرأت شعرك عن المجاعة.. لاتتحدثي عن ذلك. فظيع. أردت كتابة شيء آخر.. ثم تحدثنا عن أخماتوفا.. ومدحتني"..

كتبت مارينا له عن حياتها في تشيكيا حيث تعيش في بيت خشبي ريفي، آخر بيت في القرية، وحيث الحياة أكثر فقرا مما في موسكو.. طوال الصباح أمشي وأكتب.. الجبال هنا مدهشة. لكن مارينا كشاعرة تتحدث مع شاعر، تنسى الفقر والحاجة وتتحدث بعمق فنان فتكشف عن صيغ أخرى للسعادة والحرية لانشك في أنها عاشتها لكنها لم تعبر عنها في رسائلها العادية: "تعرف ياباسترناك، يجب أن تكتب عملا كبيرا. سيكون هذا حياتك الثانية. الحياة الاولى هي الحياة الوحيدة. لن يكون أحد أو شيء ضروريا لك. ولن تنتبه إلى أي شخص. وستكون حرا إلى حد مدهش.. اسمعني ياباسترناك جيدا وبوعي: في هذا القرن قدّر لك أن تعيش حياة واحدة فقط، عددا ما من السنوات، ولو ثمانين سنة فذلك قليل. (لاتخزنها بل لتنفقها). وأنت لاتبذّر وإنما ستختنق. زبد الإلهام يتحول إلى زبد الهيجان. يجب عليك الاستنتاج: كل يوم، إن لم يكن كل ساعة، ببساطة جدا: دفتر". وتقول له إن الشعر الغنائي لحظة من حركة التعبير. أما "في الكتاب (رواية، قصيدة، مقالة) فهناك قوانين. الكتاب لايرمي كاتبه، فالناس _ المصائر _ الأرواح التي تكتب عنها تريد أن تعيش، تريد أن تعيش أكثر، في كل يوم تزداد القوة التي لاتريد بها أن تنتهي! (الانفصال عن البطل _ دائما فراق."(

نكتشف من هذه الرسائل إلى باسترناك التأمل والعمل اللذين أنضجاها، كشاعرة مبدعة، آراءها الفنية، اجتهاداتها. ونكتشف أسلوبها في النثر الذي يتميز بخصوصية في التقطيع. أمامنا تشف روح رقيقة، مثقفة، متمردة أغلقت عليها الظروف سجنا بالعوز والوحدة. شابة متفتحة مثلها ماهر في تذوق الحياة والحب كعلاقات شعرية وثقافية. لكنها مبددة بين ناشرين لايشعرون بقيمتها، وأشخاص لايعون أنهم أمام شاعرة نادرة. وكان قدرها أنها كاتبة في بلد غريب تحتاج النشر بلغتها في صحف ومجلات مغتربة، وتبيع بطاقات أمسياتها الشعرية للمهاجرين الذين لايفهمونها. مصيبتها الأخرى أنها كاتبة تحتاج أن تكرس نفسها لعملها لكن قدّر لها أن تحمل بيتها وولديها على كتفها وتعمل بضمير ومسؤولية استنفداها. ولعل سقوط أحلامها وخيبتها في حياتها الزوجية هي الخيبة الاولى. وهي هنا أيضا تقطف ثمار أوهامها. فالشاب الذي اختارته وبقيت زمنا تتحدث عن دراسته ومشاغله التي تستبقيه طول النهار طوال السنوات كالنزيل في الفندق لديها، لم يكن فريدا. وزاد ذلك في بعدها عنه وأكد انفصالهما. باحت بأن هجرته سببت هجرتها:

لأنه لايستطيع أن يدبر حياته. وقد تكون عودتها أيضا للقرب من حياته مع أنها زارته في البيت الذي نزل فيه قرب موسكو زيارة. ومن شهادات أصحاب البيت الذي عاشت فيه في العشرة الأيام الأخيرة، نتبين أن ابنها الذي رمت عليه أحلامها المبدّدة كان هو أيضا لها صليبا. فكان يطلب ثيابا فخمة في أيام جرفتها الحرب وكانت مارينا تخشى ألا تدبر خبزها. أينما تلفت القارئ وجد أسرتها تطلب منها ولاتعطيها. وفي محنتها الأخيرة لم تجد مارينا مساعدة من الكتاب الذين ذكرتهم في رسائلها.

مارينا في رسائلها إلى باسترناك مفكرة ذكية مثقفة، وكاتبة خبيرة في عملها. وإنسانة تتوق إلى الصداقة والتفاهم الذي لاتجده حولها. هو الإنسان الذي قالت إنها تتمنى أن تجلس إليه ولو مساء واحدا منتبها إليها! وفي هذه المكاشفة تبوح له بأنها ضيعت لقاء كبيرا بالشاعر بلوك. وستبوح له أيضا بعذابها في العمل اليومي الذي يستنفدها .

كتبت له في ١٩٢٣ أنها عرفت من اهرنبورغ أنه قرر العودة إلى الاتحاد السوفييتي. "باسترناك، فكرت فيك بقوة، لا، لافيك بل في نفسي دونك، في هذه الفوانيس والطرقات دونك. آخ، باسترناك، ستقطع القدمان مليارات الفراسخ قبل أن نلتقي! (اعذرني على انفجار الحقيقة هذا، أكتب كما يكتب قبل الموت)".. "لي يمكن أن يكون اللقاء بك تحررا منك، شرعيا، أذلك واضح لك"؟.."ياباسترناكي، قد أصبح ذات يوم شاعرة عظيمة بفضلك! يجب أن أقول لك بصراحة: افتح صدرك! في الحوار يحدث ذلك بواسطة الصمت. ولدي فقط ريشة الكتابة!"

وفي ١٩٢٥ كتبت له: لاتظن أني أعيش "في الخارج". أعيش في قرية، مع الوز ودلاء الماء، والقرية ليست حلما، لأرى الأشجار فالأشجار تنتظر الحب. أطبخ، أغسل، أجر دلاء الماء، وأفكر بالمطر لأجل الغسيل، وأربي غريغوري (عمره خمسة أشهر ونصف) وأدرّس آلا الفرنسية. أعد قراءة الجريمة والعقاب ، أنا كاترينا ايفانوفنا! يقفل أصحاب البيت البوابة الخارجية في الثامنة مساء. هكذا أعيش سجينة منذ عام ..أنت لديك على الأقل قطعة من الرصيف بين مديرية تحرير وأخرى... "ماذا أيضا؟ انتهت الورقة وبدأ النهار. عدت منذ برهة من السوق. اليوم في القرية عيد _ أول سردين! لاالسردين المعلب، بل سردين في الشباك."

وفي ١٩٢٦: "بوريس.. لاأحب البحر. لاأستطيع. أمكنة كثيرة ولاتستطيع أن تمشي. أولا، يتحرك البحر وأنا أتفرج. ثانيا، بوريس، المشهد نفسه أي سكوني المجبرة عليه.. البحر ديكتاتور يابوريس. أما الجبل ففيه الأنهار والفجوات.. الجبل قبل كل شيء قدماي". وفي ذلك البوح لاتخشى من الاعتراف بما يستطيع مثله فقط أن يفهمه: لاأحب الانتلجنسيا، بل الشعب والأرستقراطية. قاصدة أنها تكره التزوير والغرور والزيف، وتنحاز إلى طرفين متناقضين ولكن أصيلين.

في سنة ١٩٢٦ أعلنت مارينا لباسترناك من باريز موت الشاعر ريلكه، وذكرت رسالة ريلكه الأخيرة إليها قبيل موته. وفي تلك السنة سافرت إلى لندن وكتبت إن لندن مدهشة، أشجار مدهشة، أطفال، أحجار، مواقد... مدهشة. غير مدهش البرد والرحلة التي لم أرفع فيها رأسي..

ونراها في باريز بعد ذلك تحاول استئجار صالة تقرأ فيها الشعر. ساعدها الأمير شاخوفسكي في تنظيم أمسية لها في مقر منظمة الطلاب في سان ميشيل وكانت الأمسية الوحيدة التي حضرها لها.

ألا نتبين أنها في رسائلها تحاول أن تلخص نفسها؟ "أنا جافة كاللهب وكالرماد". "كل ماأريد من الشهرة – إمكانية مكافأة عالية كي أستمر في الكتابة. والهدوء". وماذا تغير في حياتها بعد سنوات؟ في سنة ١٩٣٤ كتبت إلى زوجة بونين: "سيريوجا ليس رجلا بيتيا. لايفهم شيئا في أمور البيت.. يركض في باريز حتى الإرهاق. وآلا تغيب من الساعة ٨،٠٣ حتى ١٠ مساء. علي البيت كله...وبعد مثل هذا اليوم المتعب لامكان أذهب إليه. لاوقت ولامكان.. قد أقنع سيريوجا (زوجها) بأن أخرج يوم السبت. وكي أخرج مساء يجب أن أكون مطمئنة على مور (ابنها)..أنه استحم وأكل ونام. لايمكن تركه وحده. وتتحدث عن العمل الذي قدمته ل"نوفستي" وعن كذب إدارتها ورفضهم أن يعطوها مقدما ٣٠٠ فرنكا. وتتساءل "بأي مال أعيش"؟.. "لاأكتب أسوأ مما يكتب الآخرون. فلماذا يجبرونني أنا بالضبط على السعي والانحناء لأجل أعمالي ومالي"؟ ونتبين فقرها من شكرها مراسلتها على اهتمامها بمعطف لها. وتشكرها عندما يصل المعطف. وأي ألم وغضب تشعر به! فأحد الأغنياء الروس الذين عرضت عليهم بطاقة لأمسيتها الشعرية، والأمسيات مصدر دخلها ودخل أسرتها، قال: "تضر تسفيتايفا نفسها

بخواتمها الفضية. فلتبعها أولا"! وذلك لأجل بطاقة ثمنها عشر فرنكات! يمتلئ قلب مارينا بيأس تقول إنه سيذهب معها إلى القبر .

نتخيلها من الرسائل تعمل كفلاحة في بيت ريفي. وتقاتل كمثقفة كي تبقي مهنتها حية. ونسمع صرختها: "عندما لاأكتب لاأكون سعيدة" ونطل أيضا على أنواع القلق التي تعصف بروح امرأة دون سند، في أرض غريبة: ماذا لو مت؟ ماذا يبقى مني إذا مت؟ وإذا لم أعد أستطيع الكتابة؟ يجب أن أسرع وأنا أحكم دماغي لاهو الذي يحكمني ..

ورد اسم إفرون، زوج تسفيتايفا، في حادثة مقتل رجل المخابرات السوفييتي السابق في سويسرا أغناتي رايس. وعاد إفرون إلى الاتحاد السوفييتي عابرا اسبانيا. فإلى أية منظمات تسرب ذلك الرجل الطموح الذي عاش على عمل مارينا وروحها؟ عادت بنت مارينا، آلا، ولحقتهما والنازية تحضّر الحرب في اوروبا .

ذكرت ايلسا ترپوليه في الكتاب الذي نشرت فيه قصائد مارينا التي ترجمتها إلى الفرنسية في باريز، أن مارينا أعطيت جوازا سوفيتيا في سنة ١٩٣٧. وذكر إهرنبورغ في كتابه "ناس، سنوات، حياة" أن مارينا أتت إليه قبيل إجلاء سكان موسكو التي هددها الاحتلال النازي. "التقينا بعد سنوات كثيرة.. ولم يثمر اللقاء بسببي. كان ذلك في الصباح، وقد أعلنت (تاريلكا) أن قواتنا انسحبت.. فذهبت أفكاري بعيدا. فهمت مارينا ذلك فورا. فأعطت الحديث شكل عمل: أتيت للتشاور في العمل، الترجمات. وعندما خرجت قلت لها مارينا يجب أن نتقابل وأن نتحادث. لكن لم نتقابل بعد ذلك ."

عندما عادت مارينا إلى موسكو من المهجر في سنة ١٩٣٩ وجدت زوجها مريضا يقيم في بيت صيفي في ضواحي موسكو. كانت تلك أياما صعبة ماديا وروحيا. في السنة نفسها اعتقلت بنتها وزوجها. في شتاء وربيع ١٩٤٠ عاشت مارينا في بيت الكتاب في ضواحي موسكو. وفي الخريف حضّرت مجموعة أشعارها للنشر . وانشغلت بالترجمة. بعد الصيف انتقلت إلى بيت الكتاب في موسكو، ثم إلى شقة أقرباء زوجها، ثم إلى شقة في الطابق الأخير من بناء. في سنة ١٩٤١ أجليت مع ابنها مع سكان موسكو خشية من الاحتلال النازي. وسجل مودعوها أنها كانت قلقة تبحث دائما عن ابنها مع أنه قربها. ورحلت إلى ايليبوغا .

كتبت في ١٩٤٠: "لاألوم أحدا ولاألوم نفسي. لأن هذا هو القدر. ولكن بم سينتهي ذلك؟ كتبت نصيبي. كنت أستطيع أن أكتب المزيد لكن بحرية أستطيع أيضا ألا أكتب. على كل حال منذ أكثر من شهر لاأترجم شيئا.." كتبت أنها مشغولة بأمور منها تقديم الطلبات التي لاثمرة منها كي تعطى بيتا في موسكو. "لست في ذلك وحدي، ولكن أبي مؤسس متحف الفنون الجميلة، الوحيد في البلاد. هو مؤسس مادته وجامعها، استمر عمله ١٤ سنة. عن نفسي لن أتحدث، لكني أقول كلمات شينيه، كلماته الأخيرة: (بالفرنسية) لاأستطيع، إذا لم أعوج روحي، أن أساوي نفسي بأي كلخوزي أو أوديسي لم يجد هو أيضا مكانا له في موسكو". وتذكر أن في متحف روميانتسيف الذي أسسه أبوها ثلاث مكتبات: مكتبة جدها، ومكتبة أمها، ومكتبة أبيها. "نحن أهدينا موسكو، وهي رمتني".. "لدي أصدقاء كثيرون لكن لاحول لهم".. "بسبب تبديل الأمكنة أضيع الشعور بالواقع".. "كان يلزمني القليل كي أكون سعيدة. طاولتي. صحة من حولي. الطقس".. تؤلمها مصائب أصدقائها، وتشعر بالخجل لأنها تعيش. وكل ذلك لأجل غرفة؟! كانت الحرب العالمية الثانية تحرق المدن الروسية وتهدمها. لكن المشاركة الإنسانية والعمل كان يمكن أن ينقذ شاعرة كبيرة. فلايطوقها الفراغ "الفراغ الذي خفت منه في حياتي: في الأرجوحة، والمصعد، والبحر، وفي نفسي."

نعرف الأمكنة التي تنقلت بينها في موسكو. كتبت في سنة ١٩٤٠ أنها تعيش في بيت فيه كثير من الزجاج (الحائط كله من الزجاج) الضوء والأصوات تمنعها من النوم. مرة تموء قطة، ومرة جلبة، ومرة آلة، ومرة أشجار.. فتأرق حتى الصباح. وفي الصباح برد، جليد، جليد قدميها ويديها ودماغها. ولاشيء في البيت غير البطاطا. وفي المخازن مارغرين فقط. وابنها في الخامسة عشرة مريض بأحد أمراض الأطفال.

في رسالة إلى ابنتها آلا في سنة ١٩٤١ يبدو الشوق بعد انقطاع إحداهما عن الأخرى. نظرت إلى رسالة ابنتها منذ التاسعة صباحا حتى عودة ابنها من المدرسة في الساعة الثالثة. أخذت رسالة إلى زوجها المعتقل وقبلوها. وسمح لها بأن تستلم أشياء ابنتها. سألتها هل أرسل لك سوارك الفضي..أي غطاء وأية ثياب؟ أخبرها: "لاأكتب. لاوقت". ونصحتها: تماسكي!

كانت أريادنا، ابنة مارينا قد رجعت إلى الاتحاد السوفييتي في ١٩٣٧، مع أبيها. واعتقلت في سنة ١٩٣٩ ونفيت ثم اعتقلت من جديد. في سنة ١٩٤٨ التقى بها سافيتسكي في المعتقل وأهداها شعرا. وعاشت فيما بعد في موسكو وعملت في نشر مؤلفات أمها.

كتبت مارينا تسفيتايفا في دفترها الشخصي في سنة ١٩٤٠ :

"لاأريد أن أموت. أريد ألا أكون. هراء. مازلت ضرورية. لكن ياإلهي، كم أنا صغيرة. لاأستطيع شيئا". "ربما أحببت أكثر من كل شيء في الحياة، المأوى. وهو ماهرب من حياتي دون عودة."

عندما رحلت مارينا مع سكان موسكو والجيوش الألمانية على بوابتها، وصلت إلى ايلبيوغا في آب ١٩٤١. كانت الرحلة شاقة وطويلة. وجدت مارينا مسكنا عند رجل وامرأة. كان معها ابنها في السادسة عشرة. وكان غريبا عن الحياة في روسيا وغير واع ظروف الحرب. فطلب من أمه طقما جيدا وجوارب جيدة. وماذا تستطيع مارينا أن تعمل في تلك المدينة الصغيرة! اقترح عليها: أن تغسل الصحون في مطعم. فسافرت بعد أيام قاصدة أستييف، وعادت بعد ثلاثة أيام محطمة. في ٣١ آب في يوم العمل الطوعي، وكان يوم أحد، خرجت صاحبة البيت مع ابن مارينا، وخرج زوج صاحبة البيت إلى السوق. وبقيت مارينا في البيت طالبة ألا يزعجها أحد. كتبت رسالة إلى أستييف راجية أن يعنى بابنها، وانتحرت .

كانت صاحبة البيت أول من عاد. فرأت مارينا مشنوقة. استدعيت الشرطة فأخذت الجثة إلى المستشفى. ونقلتها من المستشفى إلى القبر. لم يشيعها أحد. من يشيع امرأة وحيدة مجهولة؟ قيل فيما بعد: "لو عرفنا أنها كاتبة مشهورة كنا شيعناها، طبعا!" لم يشيعها أيضا ابنها. فبقي مكان قبرها مجهولا. ولم تكن للمقابر دفاتر يومذاك .

وصف من رأى مارينا في تلك البلدة: كانت طويلة، شعرها بدأ يشيب، تضع بيريه على رأسها. وروت صاحبة البيت، أن مارينا سألت عندما وصلت هل يمكنها أن تبيع بعض أدوات المائدة الفضية التي تملكها. وكان ذلك زمن الحرب ولاأحد يشغله ذلك في بلدة صغيرة بعيدة .

وجدت بين أمتعة مارينا مؤونة وأربع مائـة روبل، أخذها ابنها وسافر إلى طشقند حيث درس وشحذ ثم تطوع في الجيش وانتقل إلى الجبهة وقتل هناك. عاشت مارينا في ايليبوغا عشرة أيام فقط. ولم تتحدث عن ابنتها هناك لأحد. ولم يعرف إلا من اهرنبورغ أن لها بنتا.

صعب أن يتقمص إنسان مارينا في تلك الرحلة إلى اليبوغا وهي وحيدة، دون مأوى ودون عمل ودون أصدقاء، محملة بماض ثقيل غير آملة بمستقبل. وتبين ملاحظات صاحبة البيت كم كانت الحياة في الحرب معلقة بشروط قاسية. قالت: كان لدى مارينا رز وسكر وسميد، وكان يمكن أن تصمد حتى تنتهي تلك المواد الغذائية !

نعرف كمعاصرين اكتملت أمامهم صورة المقاومة الوطنية السوفيتية في تلك الأيام الصعبة، أن الناس أكلوا ورق الجدران في لينينغراد، وأن بعض الكتاب مات من الجوع، وأن الموسيقي الكبير شيستاكوفيتش كان بين جنود المضادات الأرضية. وقد نتساءل لماذا لم تعمل مارينا في غسل الصحون في مطعم في أيام حرب طاحنة؟! لكن هل نجهل أنها كانت قد غسلت كثيرا من الصحون حتى ذلك اليوم! وأن غربتها عن الغرب الذي عاشت فيه لم تكن أكثر من غربتها عن بلادها! وكانت بنتها معتقلة وكذلك زوجها. ولم تنتشلها صداقة الكتاب الذين لجأت إليهم ليضعوها بالعمل في وسط السياق الذي يمكن أن يستعيدها. كان الشعار يومذاك: الدفاع عن الوطن الأم! وكانت مارينا أصيلة في دفاعها عن روسيتها .

في طريقها إلى اليبوغا كتبت إلى اتحاد الكتاب التتري: "أطلب أن تفيدوا مني كمترجمة. لاآمل في الإقامة في اليبوغا لأني لاأملك إلا مهنة الكاتب". لكن إخوتها الكتاب، ومنهم آسييّف وفيدرين لم يساعدوها، وربما لم يعدوها بمساعدة. فعادت من لقائها بهم يائسة.

في مرتفع من المقبرة دفن مهجرو موسكو الموتى. وهناك وضعت فيما بعد أخت مارينا لوحة كتب عليها في اختصار: في هذا الجانب من المقبرة دفنت مارينا ايفانوفنا تسفيتايفا في ٣١ آب ١٩٤١ .

□□□

مختارات من أشعار
مارينا تسفيتايفا

■ اختيار وترجمة : د.ثائر زين الدين. ■

إلى بلوك (١).

-١-

اسمكَ – طيرٌ في راحة اليد.
اسمكَ– قطعةُ ثلجٍ على اللسان.
ارتعاشةُ شفة.
اسمكَ– خمسةُ حروف،
كرةٌ في الهواءِ تلتقطها اليدان.
جرسٌ فضيٌ ناعمٌ في الفم.
ربّما كانَ لحجرٍ يسقطُ في بركةٍ
هادئةٍ
أن يُصدرَ صوتاً مشابهاً لاسمكَ،
ووسطَ القرع الخفيفِ لسنابكِ
الليل
يقصفُ اسمكَ كالرعد،
وقد يُذكِرُنا باسمِكَ صوتُ
ارتدادِ زنادٍ مُسددٍ للصدغ.

اسمكَ –آه يجب أن أتوقفَ!–
اسمكَ– قبلةٌ في العين
في جفنٍ ناعمٍ، باردٍ، وثابت.
اسمكَ– قبلةٌ في الثلج
جرعةٌ باردةٌ صافيةٌ من رأس
النبع.
ومع اسمك يمتدُ حُلُمٌ عميق.
١٥ نيسان ١٩١٦.

-٢-

أيّها الشبحُ الرّقيق
أيّها الفارسُ العزيز النفس
أراكَ تقفَ في الضباب الرمادي

بثوبكَ الثلجي الطويل.
لا ليسَ ريحاً
هذا الذي يتبعني في طرقات المدينة؛
فللمساءِ الثالثِ
أحسُّ بوجودِ عدوٍ ما.
هاهو طائرٌ التم الثلجي
يفرشُ تحتَ قدميَّ بساطاً من ريش؛
الريشُ يُحلق،
وبهدوءٍ ينغرسُ في الثلج،
وعلى متنهِ أطيرُ نحو بابٍ
يقفُ خلفهُ الموت؛
موتٌ يُغني لي،
من خلفِ شبابيكه الزرقاء،
يغني لي
بأجراسٍ تهتفُ من بعيد..
بصرخاتٍ طويلة...
ويدعوني
وبصيحاتِ التمِ.
أيُّها الشبحُ الرقيق
أعلَمُ أنني إنما أرى حُلماً،
فاصنع لي معروفاً:
اختفِ.. آمين
آمين... آمين.
١ أيار ١٩١٦.

للوحشِ- مغارة
للغريب- طريق
للميتِ- نعش
ولكلٍ - مالَهُ
للمرأةِ أن تخدَع
للقيصرِ - أن يحكم
ولي- أن أُمجّد اسمك.
٢ أيار ١٩١٦.

-٤-

ها هو ذا -انظر- متعبٌ من الغُربة،
زعيمٌ بلا أتباع.
ها هو ذا -..... من مياه الجدول-
أميرٌ بلا وطن.
هناك كلُ شيءٍ لَهُ: إمارةٌ، جيشٌ،
خبزٌ وأم.
جميلٌ، إرثكَ أيها الوريث
يا صديقاً بلا أصدقاء.
١٠ آب ١٩٢١.

(..........)

سعيدةٌ أنا؛ أن أعيشَ مِثالاً،
وببساطة:
كشمسٍ -كنواسٍ- كتقويم.
أن أكونَ كمتصوفةٍ راقية،
ممشوقة القامة،

وحكيمة ككلِ ما خلقهُ الله.
أن أعـرفَ: تلـكَ الـروح- التـي ترافقنـي
والروح- التي تقودني
وأدخلَ في الأشياءِ دونَ مقدمـاتٍ، كشـعاعٍ، كنظـرة.
وأعيـشُ هكـذا... كمـا أكتـب: باختصـارٍ، ومثالاً للآخريـن-
كمـا يريـدُ اللـه؛ وكمـا لا يُريـدُ الأصدقـاء!

٢٢ تشرين ثاني ١٩١٨.

(..........)

لم أعدَ أُريدكَ ياعزيزي-
ليسَ لأنكَ لم تكتب لي
مع أولِ بريدٍ قادم
وليسَ لأنكَ ستحاولُ -ساخراً
فهمَ هذهِ السطور - المكتوبـة
لكَ بكثيرٍ من الألم
(السطور التي كتبتُها وحدي
- للمرةَ الأولى- لكَ وحدك
والتـي سـتحاولُ فـكَ رموزهـا- غير وحيـد).
وليسَ لأن خصلاتِ شعرها
ستُلامِسُ خديكَ أثناءَ ذلك-
فأنا أيضاً أستطيع القراءة بصحبـةِ آخـر!
وليسَ لأنكما معاً
ستزفرانِ. بشدة، وأنتما تتحنيانِ
فوقَ مفرداتي الغامضـة.
وليسَ لأنَ أجفانكمـا ستسـترخي
وتتغلـقُ بدعـةٍ وسـلام؛ فـالخطُ صعـبٌ
والرسـالةُ- لسـوءِ حظكمـا- قصيـدة!
لا يـاصديقي فالمسـألةُ أبسـطُ مـن ذلـك
وأكـثر أهميـةً مـن الشـعور بالأسـف؛
لم أعـد أريدك- لأنني
لأنني-
لم أعـد أريدك!

٣ كانون أول ١٩١٨.

حدثينا عن الحُب

- حدثينا عن الربيع!
قالَ الأحفادُ للجدة.
فهزتِ العجوزُ رأسها ثمَ أجابتْ
- خاطئٌ هو الربيع
رهيبٌ هو الربيع!
- حدثينا عن الحُب
عـن أجمـلِ مـافي الدنيـا. غنّـى الأحفـاد
فحدقتِ العجوزُ في الموقد

ثمَّ أجـابت: - آخ
خاطئٌ هـو الحُب
رهيبٌ هـو الحب!
وطويـلاً - طويـلاً حتى الشـروق
كـانت البـراءة تُغنّـي فـي سـاحةِ الـدار:
- خـاطئٌ هو الحُب.
رهيبٌ هـو الحُب.
١٩١٩.

هويّـــــة

بعضُهم من حجـر، وبعضهـم مـن طيـــن
أمّـا أنـا فـأضيءُ وألتمعُ كالفضّـة!
عملـي - هـو التحـول، واسـمي مارينـــا(٢).
أنـا -زبدٌ بحـريٌ متحـول.
بعضهـم مـن طيـن، وبعضـه مـن جلـــد-
ولهـؤلاء قبرٌ وشـاهدة.
أما أنـا ففي مَغطسِ بحري تعمّدتُ
وفي طيراني نحو الشاطئ أتكسّـرُ باســتمرار.
مـا مـن شـيء يقـفُ فـي طريـقِ إرادتــي،
إنّهـا تَعبرُ الشِباكَ والقلوب.
أتظــنُ بإمكـانِكَ أن تجعــلَ مِنــي
مِلحـاً أرضيّـاً؟-
لعلّـكَ لا تنتظــرُ إلــى خصــلاتِ شَـعري المجَعّدةِ الكثيفـةِ؟
مُتكسّرةً عندَ رُكبكم الغرانيتيّـة-
أنبعثُ مع كل موجةٍ جديدةٍ.
فليحيـا الزبـد - الزبدُ المَرِحُ
الزبدُ البحـريُ العاليَ
٢٣ أيار ١٩٢٠

(........)

سـأخطفكِ مـن كـلِ البلـدانِ، كـل السـماواتِ؛
لأنَ الغابـةَ مهـدي، وقبريَ الغابـة!
لأنّنـي أقـفُ علـى هـذهِ الأرض- برجـلٍ واحـدة!
لأنّني سـأغني لـك-كمـا لا يفعـل أحــد
سـأخطفك مـن كـل الأزمنـة؛ كـل الليــالي،
كــل الرايـــاتِ المُذهبّــةِ، كـــل السـيوف،
وسأرمي المفاتيح، وأطـردُ الجـراء مـن مدخـلِ بيتـي
فأنـا أكثرُ منهـا إخلاصـاً فـي الليلـةِ الشـتوية.
سـأخطفكِ مـن الجميـع- مـن هـذه وتلــك

ولـن تكـونَ زوجـاً لأحـد- ولـن
أكونَ زوجاً لأحد.
وفي العراكِ الأخير سآخذك
من الذي وقفَ يعقوبُ بين يديهِ
في الليالي.

ولكنني مالم أصلبك على صدري
-يالعنتي- فسيبقى جناحاك
مُشرَعانِ للطيرانِ؛
لأن العالم مهدك، وقبرك العالم.
١٥ آب ١٩١٦

(..........)

يعجبني: أنكَ لستَ مريضاً بي،
يعجبني: أني لستُ مريضةً بك،
أنَّ هذهِ الكرةَ الأرضيّة الثقيلة
لن تسبحَ تحتَ أقدامِنا في يومٍ من الأيام.
يعجبني: أن بإمكاني أن أكونَ مُضحكة،
مستهترةً، فلا أتلاعبُ بالألفاظِ،
ولا أتضرّجُ بالحُمرةِ حينَ يتلامَسُ برفقٍ ذراعانا
يُعجبني أيضاً: أنكَ بحضوري،
وبكثيرٍ من الراحة
تضمُّ إليكَ امرأةً أخرى،
ولا تعذّبني بنارِ جهنم.
أحترقُ فيها لأنني لا أُقبّلُك
يُعجبني: أنّ اسمي العذب ياصديقي الطيّب.
لا يخطرُ على بالك لا في النهار ولا في الليل.
وأنّهم لن يُرددوا فوقَ رؤوسِنا
وفي هدوءِ الكنيسةِ: هللويا!
شُكراً لكَ قلباً ويداً؛
لأنك -ورغمَ جهلكَ بذلك- تُحبُني
شُكراً على هدوءِ الليالي
على قِلّةِ لقاءاتنا في ساعات الغروب.
على نزهاتٍ في ضوءِ القمرِ... ما قمنا بها.
على شمسٍ لم تقبلِ رأسينا معاً.
شكراً لأنكَ -يالَلأسف- لستَ مريضاً بي
ولأني -يالَلأسف- لستُ مريضةً بك.
٣ أيار ١٩١٥

(..........)

لا، معكَ ياصديقي المُدهش
لن أقتسمَ أوقاتَ فراغي؛
فلديَّ الآن صديقٌ جديد
صديقٌ جديدٌ.. صديقٌ جديد!

لديكَ قصُورٌ - وقاعـات
ولديهِ غابـاتٌ- وصحـارٍ
لديكَ كتائبٌ- وعساكر
ولديهِ رمالُ البحر.

اليوم نتنزّه في البحارِ معاً
وغداً في الغابـةِ مع الذئابِ
في كل ليلةٍ - لدينا فِراشٌ جديد؛
اليومَ من رملٍ، وغداً من
حجـارة!
وهكـذا -أيّهـا السيّدُ- إن أحبُّ

صديقـي
فكي يعمُّ النورُ الدنيا؛ كمـا في
عيد الفصح.
اليوم البـدرُ قنديلُنا
وغداً النجومُ مصابيحُنا

كانَ فارساً يحسدُهُ الناس.
كانَ ضيفاً لطيفاً
وحين رأى عينـيَّ
تركَ جيشَهُ وأتاني.
١٠ تشرين ثاني ١٩١٨.

□□

▱ الهوامش:

١ - هو الشاعر الروسي الشهير ألكسندر بلوك (١٨٨٠-١٩٢١)؟

٢ - لاسم (مارينا) ولكلمة (بحر) جذرٌ واحدٌ في اللغةِ الروسيّة.

والشاعرة مارينا تسفيتايفا واحدة من أشهر الشاعرات الروسيّات، ولدت في موسكو ١٨٩٢ وعاشت كما كتبت ذات يوم "كما يحب الله- ولا يُحب الأصدقاء"، وأنهت حياتها منتحرةً في قريةٍ روسيّة صغيرة سنة ١٩٤١، بعد عودتها إلى الاتحاد السوفييتي. هذه القصائد مختارة من أعمالها الكاملة، طبعة أشخباد، تركمنستان، ١٩٨٦، ص (٧١-٧٢-٧٣-٧٤-٧٥-٧٧-٩٢-١٢٠-١٢١-١٢٢-١٢٣-١٤٠).

□□□

الأديب الذي عاين هذا القرن

الكاتب الألماني هاينريش مانّ: حياتـــه وأدبـــه

■ د.عبده عبود.- (كلية الآداب- جامعة دمشق).■

١ - توطئـــة:

عندما تذكر الرواية الألمانية في القرن العشرين، فإنّ أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ المثقف العربي هو اسم الروائي الكبير توماس مانّ (Thomas Mann)، الفائز بجائزة نوبل للآداب سنة ١٩٢٩، وصاحب روايات ترسّخ حضورها في الأدب العالميّ الحديث، كـ "الجبل السحريّ". و"الدكتور فاوستوش" و"يوسف وأخوته".... وغيرها. إلاّ أنّ قليلاً من القرّاء العرب يعرفون أنّ لتوماس مانّ شقيقاً لا تقلّ أهميته الأدبية والفكرية عن أخيه توماس، ألا وهو هاينريش مانّ (Heinrich Mann). أمّا أسباب جهل الرأي العام العربي بهذا الأديب الكبير فتتلخّص في أنّه لم يترجم إلى العربية سوى جزء يسير من إنتاجه الروائي والقصصي والمقالي الضخم، ولم يكتب عنه نقدياً شيء يستحق الذكر، وذلك خلافاً لتوماس مانّ، الذي ترجم العديد من قصصه ورواياته إلى العربية، وتوافرت عنه بالعربية كتابات نقدية كثيرة(١). لقد اقتصر ما ترجم إلى العربية من أدب هاينريش مانّ على روايتي "الملاك الأزرق"، و"الخنوع". وهما ترجمتان قام كاتب هذه السطور بدراستهما بصورة تفصيلية في كتاب خصص لاستقبال الرواية الألمانية في الوطن العربي(٢). ومهما تكن أسباب الفارق الكبير بين استقبال هذين الأديبين

الشقيقين عربياً، فإنّ الأمر المؤكد هو أنّ لكلّ منهما خيارات أدبية وفكرية مختلفة جذرياً عن خيارات أخيه. وقد أدّى ذلك التناقض في بعض الفترات إلى قطيعة كاملة بين الأخوين.

ولسنا هنا في معرض المفاضلة أو الموازنة بينهما، بل بصدد تعريف القارئ العربي بهاينريش مانّ، لأنه أديب تستحق تجربته الأدبية والفكرية والإنسانية أن يتعرّف إليها المثقف العربي المنفتح على الآداب الأجنبية، المستعدّ للاستفادة من دروسها وعبرها. فتلقي الآداب الأجنبية شكل أساسي من أشكال حوار الثقافات والمجتمعات. وغنيّ عن البيان أنّ المجتمع الألماني هو أحد المجتمعات الغربية الرئيسة التي تستحق أن يفهمها العرب وأن يتحاوروا معها ثقافياً.(٣).

٢ - تاريخ أمة في حياة أديب:

ولد هاينريش مانّ سنة ١٨٧١، في مدينة ليبك (Lubeck) الألمانية الشمالية في أسرة بورجوازية تجارية غنيّة. وقد كان والده صاحب شركة حبوب، ثمّ أصبح قنصلاً لهولندا في ليبك وعضواً في مجلس حكومة المدينة التي تتمتع باستقلال ذاتي كبير، يجعلها أشبه بالدولة(٤). إنها لمصادفة تاريخية دالّة أن يولد هاينريش مانّ في السنة نفسها التي أقيم فيها "الرايخ" الألماني على يد المستشار الحديدي بسمارك، وتحققت عبر "ثورة من فوق" أوّل وحدة قومية في التاريخ الألماني الحديث(٥). بقيادة شريحة عسكرية قيصرية وفي مناخ سياسيّ واجتماعيّ وثقافي غير ديموقراطيّ مشحون بالتعصب القوميّ وكراهية الفرنسيين. إنها مصادفة تاريخية طريفة حقاً. فالرايخ الألماني القيصري الذي ولد هاينرش مانّ عام تأسيسه سيبقى حتى سقوطه سنة ١٩١٨، القضية المركزية في التجربة الأدبية والفكرية والسياسية لهذا الرجل.

بدأها هاينريش مانّ نشاطه الأدبي في وقت مبكّر جداً. فقد أخذ، ولما يزل في سنّ الرابعة عشرة، ينشر المقالات ومراجعات الكتب والقصص القصيرة على صفحات مجلتي "المجتمع" (Die Gesellschaft) و"الحاضر" (DieGaganwart) الشهريّتين. وفي سنة ١٨٩٢، أي وهو في الحادية والعشرين من العمر، كتب هاينريش مانّ روايته الأولى "في عائلة" وهي رواية من الطبيعي ألا تتسم بالنضج

الفني والفكري، وألا تحقق نجاحاً قرائياً كبيراً، ولكنها شكّلت خطوة هامّة رسّخت توجّه الفتى نحو الأدب، وهو توجّه عارضه والده الذي كان يودّ أن يكون ابنه رجل أعمال ناجحاً.(٦)

كان هاينريش مانّ في المرحلة المبكرة من تطوّره الفكري أسير الأفكار الرجعية التي سادت آنئذٍ في ألمانيا القيصرية. ودليل ذلك هو مساهمته في تحرير مجلة فنية اسمها "القرن العشرون"، التي كانت تروّج لخطّ فكري محافظ، وتنشر الآراء الشوفينية والعسكريّة التي شكّلت في ذلك الوقت إيديولوجية النظام الملكي الاستبدادي القائم. إلاّ أنّ هاينريش مانّ سرعان ما اكتشف سخف ذلك الطريق وخطورته، فأوقف مشاركته في هيئة تحرير المجلة المذكورة تعبيراً عن المنعطف الكبير الأوّل في تطوّره الفكري. فقد تحوّل من مؤيد للنظام القيصري إلى ناقد للأفكار الشوفينية والعسكرية السائدة. ومن خلال أسفاره المتعددة إلى فرنسا وإيطاليا، واحتكاكه بالشعوب الأوروبية خارج ألمانيا، اكتشف هاينريش مانّ سخف التعصّب القومي الذي تمارسه البورجوازية الألمانية بقيادة العسكريين الملكيين. كذلك فإنّ والدته الأرجنتينية المولد أضفت منذ البداية عنصراً أممياً على تفكيره. إلاّ أنّ انتقال هاينريش مانّ في أواخر التسعينيات من القرن المنصرم إلى موقع ناقد للأوضاع القائمة والفكر السائد في بلاده، لا يعني أنه أخذ يمارس نقده من موقع فكري جذريّ. فقد وقع في تلك المرحلة تحت تأثير فلسفة نيتشه، التي كانت آنئذٍ رائجة في أوساط المثقفين الألمان، وهي فلسفة يشكّل نقد المجتمع البورجوازي وأحلامه الزائفة وأخلاقه المزدوجة أحد مكوّناتها الأساسية. إلاّ أنّ ذلك النقد نقد غير عقلانيّ، ذو طابع رومانسي، ينطلق من فكرة "النخبة" أو "الصفوة" الاجتماعية التي تحتقر البورجوازية من جهة، ولكنها تتعالى على الجماهير وتعدّها "رعاعاً" من جهة أخرى. ولكن برغم ذلك فإنّ انتقال هاينريش مانّ إلى مواقع الناقد الرافض للأوضاع السائدة والفكر السائد قد شكّل أول منعطف فكري هامّ في حياته، ومثّل نقطة انطلاق إلى المواقع الفكرية المتقدمة التي تبنّاها فيما بعد.

٣ - الروائيّ ناقداً اجتماعياً:

بعد أن ترك هاينريش مانّ مجلة "القرن العشرون" شرع بكتابة روايته الكبيرة

الأولى، "في بلاد الأحلام "رواية تدور أحداثها في أوساط الأكابر"(٧)، وهي رواية يصوّر فيها الكاتب بأسلوب نقدي ساخر لاذع أجواء الرأسمالية الكبيرة الألمانية في برلين بكلّ انحطاطها وفسادها الخلقيّ. ففي أوساط هؤلاء الأكابر" حيث يسود المال ولا شيء غيره"... يتحوّل كلّ شيء إلى سلعة تجارية تباع وتشترى، حتى الحبّ (المرأة) والفنّ (الشعر والرسم...)، ولا عجب في ذلك، ففي المجتمع الرأسمالي البضائعي يتحول كل شيء إلى بضاعة، حتى الإنسان. ولكن المجتمع البورجوازي لا يعترف بذلك، ويواصل ترديد مقولاته الأخلاقية "السّامية"، حول الإخاء والعدالة والحرّية، بينما يدوس عملياً على تلك القيم بصورة يوميّة... وهنا تتكشف حقيقة الأخلاق البورجوازية التي ليست في الواقع أكثر من ستار شفّاف يختفي وراءه الاستغلال والقمع.

لم تظفر رواية "الأكابر" في أوّل الأمر سوى بنجاح عاديّ، وكان استقبالها من قبل النقد الأدبي فاتراً، ولكنّ الوضع تغيّر جذرياً بعد سقوط القيصرية الألمانية في عام ١٩١٨، إذ شهدت الرواية نجاحاً باهراً. فبينما لم تزد الطبعة الأولى على (٤٠٠٠) نسخة، بيع من رواية "الأكابر" في سنة ١٩١٨، وحدها (١٠٠٠٠٠) نسخة. وسبب ذلك هو أنّ هاينريش مانّ قد كان على الدوام متقدماً على زمانه ومعاصريه. فما أدركه بثاقب نظره وعبقريته سنة ١٨٩٨ وصاغه في رواية، لم يتضح لهؤلاء إلاّ بعد عقدين من الزمان.

٤ - الملاك الأزرق:

في عام ١٩٠٥ صدرت رواية هاينريش مانّ الكبيرة الثانية "الأستاذ اونرات" أو "الملاك الأزرق" وهي رواية لها عنوان جانبي ثانٍ هو "نهاية طاغية"(٨)، لقد حظيت هذه الرواية بانتشار لم تحظَ به أيّ من روايات هاينريش مانّ الأخرى، وتمت فلمنتها سنة ١٩٣٠. مما زادها شهرة وانتشاراً، وقد حقق الفيلم الذي أخرجه (يوزف فون شترنبرغ)، وأدّت فيه الممثلة المعروفة (مارلينه ديتريش) دور الغانية (لولا)، ومثّل فيه (إميل ياننغ) دور الأستاذ، نجاحاً باهراً. ومن الجدير بالذكر أيضاً أنّ رواية "الملاك الأزرق" قد ترجمت إلى العربية وحظيت بنجاح قرائي لا يستهان به(٩).

لئن كان هاينريش مانّ قد صورّ في روايته "بلاد الأحلام" أوساط الأكابر ورجال المال، فإنه قد صور في رواية "الملاك الأزرق" شخصية تمثل شريحة رئيسة أخرى من شرائح المجتمع الألماني، ألا وهي شريحة البورجوازية الصغيرة، التي يمثّلها المدرّس (إمانويل رات). والدكتور (رات) شخصية مستبدّة ومزدوجة السلوك. فهو يمارس على تلاميذه أقسى درجات الانتقام والتشفي، ويكره الجماهير التي ينعتها بـ (الرعاع)، ويمقت تصرفاتها "السطحية المبتذلة". إلاّ أنّ الدكتور (رات) يخاف رؤساءه أيّما خوف، وترتعد فرائضه بمجرد رؤية أحد منهم. إنه بالفعل نموذج البورجوازي الصغير الذي يعيش في حالة خوف دائم من الانحدار إلى "الطبقة السفلى"، ولكنه يمقت "الطبقة العليا"، ويسعى لتحطيمها عن طريق الانتقام الفردي من بعض ممثليها، وليس عبر النضال الاجتماعي المنظّم. وبصفته مدرّساً أو مربياً لابدّ للدكتور (رات) من أن يمثّل القيم والأخلاق البورجوازية المثالية وأن يعيشها، خصوصاً فيما يتعلق بالجنس، حيث تمجّد تلك الأخلاق العفّة والطهارة، وذلك في مجتمع يسود فيه الفساد والانحلال الجنسيّ. إلاّ أنّ الأستاذ (رات) يقع في حب غانية يقتضي واجبه التربوي والأخلاقي أن يمنع تلاميذه من الوقوع في شراكها. وهكذا تحوّل (رات) إلى ضحيّة لذلك التناقض الصارخ بين القيم الأخلاقية الرسمية التي يتمسك بها المجتمع البورجوازي وبين الواقع اللا أخلاقي لذلك المجتمع، وهنا تكمن مأساة هذه الشخصية ومأساة الطبقة الاجتماعية التي تمثّلها.

٥ - الأديب مناضلاً:

في هذه الأثناء كانت ألمانيا تشهد تطورات سياسية واجتماعية بالغة الخطورة. فالجماهير الشعبية التي تمكّن النظام القيصري من إلهائها بوساطة "ثورة من فوق". وأرهبها بالقمع العسكري، وضلّلها بعض الوقت بإثارة مشاعر التعصّب القومي والديني، مالبثت أن فتحت عيونها على واقع النظام القيصري باعتباره نظاماً رأسمالياً استعمارياً يمارس استغلالها من جهة، ويعدّ العدّة لحروب خارجية من جهة أخرى. وقد ظهر الطابع القمعي للنظام بصورة جليّة عندما أمر بوليسه بقمع مظاهرة سلمية نظمّها عمال برلين سنة (١٩١٠)، للمطالبة برفع أجورهم

وتحسين أحوالهم المعيشيّة، ففي ذلك اليوم الذي عُرف فيما بعد "بالأحد الدامي" أطلق البوليس النار على المتظاهرين، فقتل وجرح عدداً كبيراً منهم.

وقد اتسعت الهوّة بشكل خاصّ بين النظام القيصري وبين قسم كبير من المثقفين الذين أخذوا يطالبون بإدخال تغييرات ديموقراطية على نظام الحكم، وبوضع حدّ للقمع العسكري والاستغلال الرأسمالي. وكان هاينريش مانّ على رأس أولئك المثقفين، لابل كان قدوتهم وأباهم الروحيّ. فقد نشر سلسلة من المقالات التي تنتقد النظام القيصري على الرغم من أنه كان في أوج قوّته. وفي مقالة بعنوان "الفكر والعمل" منشورة سنة ١٩١٠، دعا هاينريش مانّ إلى الديموقراطية بكلّ حماس، وطلب إلى المثقفين أن يتحالفوا مع الشعب بغية التوصل إليها، كما طالبهم بألاّ يكتفوا بالكلام، فالفكر الذي لا يقترن بالعمل لا قيمة له، وفي مقالة أخرى بعنوان "غوته- فولتير" تصدّى هاينريش مانّ للمحاولات البورجوازية الرامية إلى تشويه صورة الأديب الكلاسيكي الألماني (غوته) من خلال تقديمه في صورة أديب "أولمبيّ" يقيم في برج عاجيّ و"لايتنازل" لأن يتدخل في أمور دنيوية كالسياسة والصراع الاجتماعي.

لقد رفض هاينريش مانّ تصوير غوته على هذا الشكل الذي يطمس العناصر السياسية والثورية في أدبه، ولكنه أنحى باللائمة أيضاً على غوته نفسه لأنّه أفسح المجال لمثل هذا التشويه، وذلك بمسلكه المساير للقصور والأمراء، واهتمامه غير العادي بالمرأة والحبّ كمهرب من السياسة، فخلافاً لغوته كان فولتير أديباً وسياسياً في آن واحد، جمع بين الإنجاز الأدبي والنضال السياسيّ، فاستحقّ أن يكون قدوة للأدباء الثوريين الذين يقرنون "الفكر بالعمل". لقد نشر هاينريش مانّ تلك المقالات في وقت بلغ فيه النظام القيصري ذروة قوّته وجبروته وشراسته، وهذا يظهر لنا جانباً هامّاً من شخصية هذا الأديب، هو شجاعته الأدبية واستعداده للوقوف في وجه الطغيان مهما كان قوياً.

٦ - البورجوازي الخانع:

في مطلع سنة ١٩١٤ بدأت مجلة "الزمن في الصورة" الأسبوعية بنشر رواية جديدة لهاينريش مان بعنوان "الخنوع".

وهي رواية تعدّ بحقّ أشهر رواياته وأكبرها تـأثيراً(١٠). بدأ هـاينريش مـانّ بكتابة مسودات هذه الرواية سنة ١٩٠٦، وبذل جهداً كبيراً في جمع الوثـائق والموادّ المتعلقة بها. وبعد أن نشر قسماً صغيراً منها في مجلـة "الزمـن فـي الصورة"، نشبت الحرب العالمية الأولى، مما حمل المجلة على التوقف عن نشر الرواية لما تتضمنه من نقد عنيف ساخر للأوضاع الألمانية.

لم تُنشر رواية "الخنوع" في كتاب إلاّ في عام ١٩١٨، أي بعد أن انتهت الحرب وقامت الجمهورية في ألمانيا. وقد كان لهذه الرواية صدى هائل لدى جمهور القرّاء الألمان. فقد بلغ مجموع مابيع منهـا خـلال ستة أسـابيع مـن عام١٩١٨، مايزيد على (١٠٠٠٠٠) نسخة، وانقسم النقّاد الألمان حولها بشدّة، بين مؤيد متحمس ورافض ساخط. وفي سنة ١٩٥١، تمتّ فلمنة رواية "الخنـوع" وحظي الفيلم أيضاً بإقبال كبير، وقد ارتبط اسم الكاتب بهذه الرواية كما لم يرتبط برواية أخرى. تقف في محور هذه الرواية شخصية الدكتور "هسلينج" وهو صاحب معمل ورق، والشخصية التي يتابع الكاتب تطورها منذ الطفولة حتى تنضـج وتبلغ ذروة دورها الاجتماعي. والدكتور هسلينج نموذج للشخصية البورجوازية الألمانيـة في ظلّ الحكم القيصري. فهو يتصرف تجاه الطبقة العاملة بقسوة لا حدود لها، ولا يتردد في تسريح أحد العمال لسبب تافه، وفي الدفاع عن جنديّ قام بقتل عامل. أمـا تجاه "الطبقة الأعلى"، أي الحكم وشريحة الضباط العسكريين على وجه الخصوص، تلك الطبقة التي يقف على رأسها القيصر فيلهلم، فإنّ هسـلينج يبدي أعلى درجات الخضوع والخنوع. وحتى عندما حبلت أخت هذا البورجوازي من أحد الضباط نتيجة علاقة جنسية غير شرعية، لم يدخل هسلينج في مبارزة مع ذلك الضـابط ليستردّ شرفه المهدور، بل وقف في وضعية الاستعداد، حينما مرّت أمامه عربة ذلك الضابط قـائلاً: "ما أحلى ضباطنـا!". ولكنّ هسلينج يهب كلّ حبه وإعجابه وتقديره لجلالة القيصرويعدّ نفسه خادماً مطيعاً له.

وثمة جانب هامّ آخر في شخصية هسلينج، ألا وهو موقفه من المرأة، فهي لا تساوي لدى هذا البورجوازيّ إلاّ بقدر ماتملك من مـال. أمّـا القيـم الأخلاقيـة والجنسيّة، كالعفة والشرف والطهارة، فلا يتردد هسـلينج في أن يضعهـا جانبـاً في سبيل عقد صفقة زواج مع فتاة سترث شركة يزيد رأسمالها عن مليـون مـارك. إنّ

الزواج في نظر هذا البورجوازي ليس أكثر من صفقة تجارية.

والدكتور هسلينج ليس حالة فردية شاذّة نفسياً، إنّه ممثّل البورجوازية الألمانية التي تعيش في ظلّ السلطة القيصرية ذات الأصول الإقطاعية، بدلاً من أن تقيم نظامها الجمهوريّ الديموقراطي. فهي بورجوازية بقيادة إقطاعية، وهنا تكمن خصوصيتها ومعضلتها في الوقت نفسه، وقد جسّدت شخصية هسلينج تلك المعضلة بصورة رائعة.

٧ - الأديب والحرب الاستعماريّة:

بعد شهرين فقط من البدء بنشر رواية "الخنوع" في مجلة "الزمن في الصورة" سنة ١٩١٤، اندلعت الحرب العالمية الامبريالية الأولى بين ألمانيا القيصرية وحليفاتها من جهة، وفرنسا وحلفائها من جهة أخرى. وقد كان مضمون تلك الحرب واضحاً منذ البداية: إنه رغبة الامبريالية الألمانية التي تطوّرت بشكل متأخر في إعادة اقتسام المستعمرات والأسواق ومناطق النفوذ مع القوى الاستعمارية المبكرة، ولاسيما فرنسا وبريطانيا، ولئن كانت تلك الحرب قد شُنت لمصلحة الطبقة البورجوازية وحدها، فإنّ تلك الطبقة كانت حريصة على تمويه الطابع الطبقي لحربها، وعلى تصوير تلك الحرب على أنها حرب "الأمّة بأسرها" ضدّ عدوّ قوميّ من أجل صيانة: "الكرامة والشرف والأخلاق والدين والتراث"– الخ"... وترمي البورجوازية من وراء ذلك التضليل إلى جرّ الطبقة العاملة إلى الحرب تحقيقاً لهدفين: أولهما إبعادها عن المطالبة بحقوقها المتمثلة في رفع الأجور وفي الحريات الديموقراطية، والثاني التضحية بأبناء الطبقة العاملة وتقديمهم "علفاً للمدافع".

وفي الوقت الذي يلاقي فيه هؤلاء الموت الزؤام في جبهات القتال، تواصل البورجوازية في الداخل أعمال الاستغلال ومراكمة الأرباح. وتتابع ممارسة حياتها الخاصة بما تتضمنه من ترف وملذات وانحلال أخلاقيّ. وقد فهم المثقفون التقدميون الألمان. وفي مقدمتهم هاينريش مانّ، حقيقة تلك الحرب الاستعمارية، ووقفوا منها موقف الرافض المعارض.

إلاّ أنّ النظام القيصري كان في تلك الفترة على أشدّ مايمكن أن يكون إرهابيّة

نحو الداخل. فلكي يتمكن من أن ينصرف إلى تحقيق أهدافه التوسعية الخارجية، كان لابدّ له من أن يقضي على أية معارضة في الداخل، مهما كانت تلك المعارضة "بنّاءة". فقد قامت السلطة بزجّ القائدين العماليين "كارل ليبكنشت"، و"روزا لوكسمبورغ" في "المعتقل الوقائيّ"، وهاجر أدباء معارضون من أمثال هرمان هيسه (Hermann Hesse) وستيفان زفايج (Stefan Zweig) إلى خارج البلاد. في هذا الظرف العصيب نشرهاينريش مانّ مقالة حول الأديب الواقعي الاجتماعي الفرنسي "إميل زولا"، وهاجم فيها العسكرية والحرب بمنتهى الشدّة. ومما جاء في تلك المقالة الهامّة: "إنّ دولة قائمة على القوة وحدها، لا على الحريّة والعدل والمساواة، إنّ دولة ليس فيها سوى الأمر والطاعة، والربح والاستغلال، ولكنّ الإنسان لا يحترم فيها البتّة، ....إنّ دولة كهذه لا يمكن أن تنتصر حتى ولو حاربت بقوى فوق-إنسانيّة". لقد اختار هاينريش مانّ أن يكتب عن زولا تحديداً، وأن يقدّمه في صورة حماسيّة، وفي ذلك الوقت بالذات، لسببين: الأول توجيه ضربة إلى "كراهية الفرنسيين" التي كانت عنصراً أساسياً في أيديولوجية التعصّب القومي التي قام عليها النظام القيصريّ. أما السبب الثاني فهو أنّ زولا يعدّ مثال الأديب المناضل الشريف الذي لا ينحني لضغوط السلطة ولا يستسلم لإرهابها مهما عظم، وقد جرّت عليه مواقفه الجريئة عقوبة السجن وغرامة ماليّة كبيرة.وعندما قدّم هاينريش مانّ للقراء الألمان في تلك الظروف شخصية أدبية ديموقراطية كزولا، فإنّه كان يقدّم لهم مثالاً يمكن أن يحتذوا به في موقفهم من السلطة الاستبدادية الرجعية القائمة في بلادهم.

أدّت مقالة "زولا" إلى نشوب خلاف شديد في الرأي بين هاينريش مانّ وأخيه الأديب المعروف توماس مانّ. ففي مقالاته "أفكار في زمن الحرب و"فريدريش والتحالف الكبير" وقف توماس مانّ من الحرب الامبريالية موقف المؤيد المبرّر، إذ عدها "حرب الشعب الألماني" في سبيل حضارته وأخلاقه". وقد أدرك توماس أنّ الهجوم المرير الذي شنّه أخوه هاينريش على المعجبين بالعسكرية البروسية كان موجّهاً إليه أيضاً. وبلغ الخلاف السياسي بين الأخوين ذروته عندما نشر توماس مانّ كتابه "تأملات رجل غير سياسي". وهو كتاب حاول فيه للمرّة الأخيرة أن يدافع عن المجتمع البورجوازيّ القيصري، وأن يقف في وجه تغيير ذلك المجتمع نحو مزيد من الحريّة والديموقراطيّة. ولكنّ الأحداث جاءت لتؤكد صحّة الأفكار

التي طرحها هاينريش مانّ في رواية "الخنوع" وفي مقالـة "زولا" ففي سنة ١٩١٨ تهادى النظام القيصري تحت ضربات الحركة الشعبية الديمقراطية، مما حسم الخلاف بين الأخوين بصورة عمليّة. وفي مرحلة لاحقة قام توماس مانّ بمراجعة موقفه من الحرب، وعبّر عن إعجابه بالنظرة السياسية الثاقبة التي تحلى بها أخوه هاينريش.

٨- جمهورية فايمار:

كان من نتائج الحرب العالمية الأولى أن اشتدت التناقضات الداخلية في ألمانيا القيصرية، وذلك بسبب تردّي الأوضاع المعيشية للجماهير، وفقدان البلاد خيرة شبانها في الحرب. ومع استمرار تلك الحرب سنوات بأكملها، دبّ السأم في نفوس الألمان، وفقدت الدعاية الشوفينية القيصرية معظم تأثيرها. وهكذا أخذت الإضرابات العمالية تتوالى وتتسع، وازدادت أعمال التمرد في وحدات الجيش ولاسيما في سلاح البحرية. وفي نوفمبر (كانون الثاني) من سنة ١٩١٨، تحوّلت الانتفاضات الشعبية المتفرقة إلى ثورة شعبية عارمة في العاصمة برلين، مما أجبر القيصر على الاستقالة، وأعلن عن قيام الجمهورية. وبذلك انتهت حقبة طويلة مليئة بالاستبداد القيصري والتعصب القومي والتسلّط العسكري من تاريخ ألمانيا، وبدأت مرحلة جديدة تعرف بـ "جمهورية فايمار" التي استمرّت حتى ١٩٣٣، أي العام الذي تسلّم فيه النازيون بقيادة أدولف هتلر زمام السلطة في ألمانيا. رحّب هاينريش مانّ بسقوط النظام القيصري المستبدّ الذي طالما وجّه إليه في رواياته وقصصه ومقالاته النقد والسخرية، ووقّع بالاشتراك مع عدد من أشهر الكتّاب الألمان بياناً يؤيّد ثورة نوفمبر-تشرين الثاني، ويدعو إلى دعم الجمهورية وإقامة حياة سياسية ديموقراطية.

غير أنّ مجرد قيام نظام جمهوري برلماني لا يعني أن الديموقراطية قد انتصرت وسادت. فقد ظلّت الرجعية الألمانية محتفظة بمواقعها في الاقتصاد، حيث تسيطر الشركات الاحتكارية الكبيرة، وفي الجيش حيث بقي طاقم الضباط القديم الذي تربى في أحضان القيصرية وكان حارسها الأمين. وهكذا لم يمضِ سوى أعوام قليلة على قيام الثورة حتى أخذت القوى الرجعية تطلّ برأسها من جديد. ففي

عام ١٩١٩ اغتال ضبّاط يمينيون القائدين العماليّين كارل ليبكنشت وروزا لوكسمبورغ، وقمعوا حركة المجالس العمالية واغتالوا زعيمها. ثمّ انتقلت الرجعية إلى مرحلة الثورة المضادّة، فقامت عام ١٩٢٠ بمحاولة انقلاب عسكريّ، وقام هتلر سنة ١٩٢٣م بمحاولة انقلابية فاشلة في مدينة ميونيخ. وقد كادت تلك التحركات الرجعية أن تقضي على الجمهورية، لو لم تقم الجماهير الشعبية والقوى الديموقراطية التقدمية بإحباطها. أدرك هاينريش مانّ حجم الأخطار المحدقة بالديموقراطية، وشخص القوى الرأسمالية اليمينية كعدوّ رئيس لها. ولذلك أخذ يدعو لإحداث تغييرات جذرية في البنية الاقتصادية للمجتمع الألماني. وقد عبّر هاينريش مانّ عن ذلك في كتابين يضمّان مقالات وأحاديث ترجع إلى تلك الفترة هما: "الإنسان والسلطة". و"دكتاتورية العقل"(١١). إلاّ أنّ الآمال العريضة التي علقها الكاتب على جمهورية فايمار وديموقراطيتها، لم تكن أكثر من أوهام. ففي عام ١٩٣٣ أوصلت البورجوازية الألمانية الحركة النازية بقيادة أدولف هتلر إلى سدّة الحكم من خلال مهزلة انتخابية برلمانية، ووضعت بذلك نهاية أليمة لفترة من الحكم الديموقراطي الليبرالي امتدّت من ١٩١٨ إلى ١٩٣٣. وبذلك تبددت كل الأوهام التي علقها هاينريش مانّ على الديموقراطية البورجوازية.

٩ - في المنفى الفرنسي:

ما إن وصلت النازية إلى الحكم في ألمانيا حتى أسفرت عن وجهها الدكتاتوري الرجعيّ، بعد أن تسترت فترة طويلة بالديموقراطية البرلمانية ومارست لعبتها من خلالها. وكان أوّل ما فعلته النازية الحاكمة هو تنظيم حملة بطش وإرهاب ضدّ القوى التقدمية والمثقفين التقدميين. وبذلك أصبحت حياة هاينريش مانّ في خطر مؤكد، مما دعاه لأن يستقيل من رئاسة "الأكاديمية الألمانية للفنون" وأن يغادر البلاد إلى باريس، برفقة زوجته، وذلك في شباط ١٩٣٣. وبالفعل فإنّ حقد النازيين على الأديب التقدمي هاينريش مانّ كان بلا حدود. ففي الوقت نفسه الذي تسلموا فيه مقاليد السلطة في ألمانيا قامت منظماتهم الطلابية بإحراق كتب هاينريش مانّ في ساحة الأوبرا ببرلين، مفتتحة بذلك حملة إحراق الكتب التي وصفوها "المنحلّة" أو "المنحطّة" (entartet). كما قامت السلطات الحكومية النازية

في السنة عينها بسحب الجنسية الألمانية من الأديب المهاجر، فكان هاينريش مانّ أوّل أديب ألماني تسحب منه الجنسيّة.

في فرنسا استقرّ الكاتب في مدينة "نيس". ولكنه كان يسافر باستمرار إلى باريس كي يمارس نشاطه الأدبيّ والسياسيّ المناهض للنازية، ذلك النشاط الذي جعل من هاينريش مانّ أباً للحركة الديموقراطية الألمانية في فرنسا ورمزاً بارزاً من رموزها. فالسلطة النازية بكلّ جبروتها وقدراتها التضليليّة لم تتمكن من أن تدفع الكاتب إلى هاوية اليأس، مثلما حدث للعديد من الكتاب الألمان، بل عمّقت قناعته بأنّ ذلك النظام اللاإنساني سيزول ذات يوم كما زالت قبله الأنظمة التي تشبهه. ولذلك فإنّ المهجر لم يكن بالنسبة لهاينريش مانّ مجرد سبيل لإنقاذ نفسه، بقدر ماكان يعني الانتقال إلى ظروف تسمح بممارسة عمل أدبي وسياسيّ تنويري يهدف إلى مناهضة النازية. كان النشاط الأدبي والسياسي الذي مارسه هاينريش مانّ في منفاه الفرنسيّ شديد التنوّع، ولكنه يخدم هدفاً واحداً هو مقاومة النازية وفضحها. فقد كان يكتب مقالة أسبوعية لجريدة "دبشه دي تولوز"، وساهم في تأسيس "اتحادالكتّاب الألمان"، في المنفى، وأشرف على إصدار سلسلة كتب عنوانها "مكتبة الحريّة الألمانية" وهي سلسلة تضمّ تلك الكتب التي قام النازيون بمنعها وإحراقها، وبذلك ساهم هاينريش مانّ في إنقاذ جزء من التراث الأدبي والفكريّ التقدّمي الإنساني الذي ظنّ النازيون أنهم قد تمكنوا من القضاء عليه. وفي عام ١٩٣٥ انعقد في باريس "مؤتمر الكتّاب العالمي للدفاع عن الثقافة"، وقد رأس هاينريش مانّ-الوفد الألماني إلى ذلك المؤتمر الذي نوقشت فيه الأخطار التي تمثّلها الفاشية على الثقافة وسبل التصدّي لتلك الأخطار. وقد ألقى هاينريش مانّ في المؤتمر كلمة بعنوان "دفاعاً عن الثقافة".

غير أن نضال الكاتب ضدّ النازية لم يقتصر على التوعية والتنوير، فهو ليس رجل فكر أعزل، بل رجل فكر وممارسة:"إن الإنساني ليس من يجيد التفكير فحسب... بل ذلك الذي يعرف أيضاً كيف يحارب. "وترجمة لهذه المقولة انخرط هاينريش مانّ في العمل السياسيّ المنظّم، وعندما شُكلت في عام ١٩٣٦، "اللجنة التحضيرية للجبهة الشعبية الألمانية"، وهي تنظيم يهدف إلى تجميع كل القوى والعناصر الديموقراطية والتقدمية الألمانية حول هدف محاربة النازية كُلف

هاينريش مانّ بأن يرأس تلك اللجنة. وقد تمكنّت الهيئة التحضيرية برئاسة هاينريش مانّ من تنظيم مؤتمر تأسيسي "للجبهة الشعبيّة"، وذلك في نيسان ١٩٣٧، وأخذت "الجبهة توجّه إلى الشعب الألماني داخل ألمانيا نداءات بالراديو تدعوه فيها لمقاومة النازية. وقد كان لنشاطات الجبهة الشعبية ونداءاتها أثر كبير. إذ أشعرت الأشخاص الذين يقاومون النازية في الداخل أنهم ليسوا وحيدين في ساحة النضال.

في غمرة نضاله ضدّ النازية تمكّن هاينريش مانّ من تطوير آرائه السياسية والفكرية، تماماً كما فعل في مرحلة النضال ضدّ الاستبداد القيصري. فقد عرف بالتجربة الملموسة أنّ القوى الاشتراكية والتقدمية هي القوة الأساسية في التصدّي للنازية بصفتها دكتاتورية رأس المال الإرهابية. ولذلك تبنّى الكاتب الفكر الاشتراكي بكلّ صراحة، وأظهر مقدرة فائقة على تجاوز المواقع الفكرية القديمة بعيداً عن أيّ تزمّت فكري. ولئن كان هاينريش مانّ قد انطلق في البداية من موقف "إنساني"، بحت، فإنّ التجربة قد علمته أنّ الاشتراكية مرتبطة بالديموقراطية هي الشكل الأمثل لتحقيق الإنسانية في عالم يسود فيه الاستغلال والطغيان. "إنّ الإنسانيّة الجديدة ستكون اشتراكيّة". ذلك هو المنعطف الفكري الكبير الثاني لدى هانيريش مانّ.

ومن جهة أخرى كان لحياة المنفى أثر كبير على النتاجات الأدبية للكاتب. فقد أدّى به البعد عن الوطن وعن أحداثه اليوميّة إلى التوجّه إلى التاريخ ليستمدّ منه مواضيع إبداعه الأدبيّ. فالتاريخ يقدّم أمثلة كثيرة على سقوط الأنظمة المستبدة مهما طال أجلها، مما يعطي الأمل بأن يزول الطغاة الحاليّون مثلما زال سابقوهم. وفي عام ١٩٣٥ نشر هاينريش مانّ روايته التاريخية الطويلة"، شباب الملك هنري الرابع"(١٢)، التي رسم فيها صورة أدبية لملك فرنسا هنري الرابع (١٥٥٣-١٦١٠) الذي جمع في شخصه الحكمة إلى القوّة، والثقافة إلى السلطة، والطيبة إلى العظمة. إنها صورة حاكم يحبّ شعبه ويعتمد عليه من جهة، ولكنه في الوقت نفسه قويّ وقادر على البطش بالأعداء من جهة أخرى. وعلى الرغم من تاريخية هذه الرواية فإنها تنطوي من حيث المحتوى والمضمون على كثير من أوجه الشبه مع أحداث الثلاثينيات من هذا القرن وأوضاعها. أمّا شخصية الملك هنري الرابع فهي نقيض شخصية "الزعيم" أو "القائد النازي" الذي يرسي سلطته على البطش

والإرهاب. كذلك فإنّ حكم الملك هنري الرابع هو نموذج تاريخي للحكم الديموقراطي الذي ناضلت "الجبهة الشعبية الألمانية"، من أجل إقامته ومهما يكن من أمر فإنّ رواية "هنري الرابع" تعدّ أنضج وأروع ماكتبه هاينريش مانّ في مرحلة المهجر الفرنسيّ، بل إنها ذروة الإبداع الأدبي للكاتب في مرحلة الكهولة.

١٠- الحرب العالمية الثانية والمنفى الأمريكي:

بعد أن صفّت النازية حساباتها مع أعدائها الداخليين بصورة دموية قلّ أن عرف التاريخ لها نظيراً، انتقلت في عام ١٩٣٩ إلى التوسّع والحرب. فقد احتلّ النازيون في ذلك العام تشيكو سلوفاكيا ثمّ بولونيا، وأشعلوا بذلك شرارة الحرب العالمية الثانية، تلك الحرب التي أزهقت فيها أرواح عشرات الملايين من الناس، وجلبت الدمار والتشرد والتشويه لمئات الملايين. وفي العام نفسه هاجمت جيوش ألمانيا النازية فرنسا، وتمكنت من احتلالها بالتواطؤ مع الرجعية الفرنسية. وعندما استسلمت حكومة الجنرال بيتان للنازية، ووافقت على مرابطة قوّات ألمانية في فرنسا، أضحت حياة المهاجرين التقدميين الألمان الذين يقيمون في ذلك البلد في خطر. ولذلك وجد الأديب المقاوم هاينريش مانّ نفسه مضطراً للهجرة مرّة أخرى، ولكن إلى خارج القارّة الأوروبية العزيزة على نفسه. إلى الولايات المتحدة الأمريكية. ففي عام ١٩٤٠غادر الكاتب الذي ناهز السبعين من العمر الأراضي الفرنسية إلى البرتغال عبر جبال البيرنيه التي اجتازها مشياً على الأقدام، قبل أن يتمكن عملاء المخابرات النازية (الجستابو) من معرفة مكان إقامته ونقله إلى أحد معسكرات الاعتقال والإبادة. وفي ميناء لشبونة البرتغالي سافر هاينريش مانّ إلى نيويورك على متن سفينة برفقة عدد من المهاجرين الألمان، وفارق القارّة القديمة بكلّ حزن:"لقد غادرت القارّة المفقودة وفي نفسي حزن لم أعرفه من قبل".

وفي الولايات المتحدة الأمريكية استقرّ الكاتب في (لوس أنجلوس) حيث كان يعيش عدد من كبار الكتاب والفنانين الألمان المنفيين، مثل برتولت بريشت، وهانس آيزلر وألفرد دوبلين. ولكن خلافاً للمهجر الفرنسي عرف هاينريش مانّ في الولايات المتحدة حياة المنفى بكلّ مرارتها. فالصحافة البورجوازية الأمريكية، التي احتفت بأخيه توماس احتفاءً كبيراً، وقدّمته لقرائها كممثل للثقافة الألمانية الأصيلة،

كانت تجهل كلّ شيء عن أعمال هاينريش مانّ الأدبية ونضاله السياسي والأدبي المعادي للنازية، وربما كانت تتجاهلها كي لا تثير حفيظة الأوساط الأمريكية المتعاطفة مع النازية. وهكذا عاش الأديب في منفاه الأمريكي مجهولاً في وسط لا يفهمه، وحيداً ومعزولاً، وقد ازدادت عزلته بعد أن انتحرت زوجته (نيللي كروجر) التي كانت تمثّل صلته الوحيدة بالعالم.

في الوقت الذي كان فيه هاينريش مانّ، الذي ناهز الخامسة والسبعين من العمر، يعيش في كاليفورنيا وحيداً ومنقطعاً عن الأحداث، كانت الحرب العالمية الثانية تشهد تطورات مثيرة، فبعد الانتصارات المؤقتة الكبيرة التي حققتها في أوّل الحرب، تلقّت ألمانيا النازية هزيمتها الكبيرة الأولى في معركة ستالينجراد المجيدة. حيث اضطر الجيش الألماني للاستسلام بعد أن طوّقه الجيش السوفييتي. وقد شكّلت تلك الهزيمة بداية الهزيمة الشاملة والاستسلام الكامل. وفي عام ١٩٤٥ هُزمت ألمانيا النازية بصورة نهائية واستسلمت، وتحطمت بذلك أكبر قوّة وحشيّة عرفها التاريخ، وهذا ما تنبأ به هاينريش مانّ وناضل من أجله.

برغم العزلة والوحدة كان ذلك العقد من السنين الذي قضاه الكاتب في الولايات المتحدة الأمريكية غنياً على صعيد الإنتاج الأدبي. فقد ألّف عدّة روايات أشهرها روايتا "استقبال لدى العالم" و"النَّفَس". إلاّ أنّ أهمّ ماكتبه هاينريش مانّ في تلك المرحلة هي مذكراته التي عنوانها بـ "عصر يُتفقَّد"(١٣)، وفيها يعرض الكاتب تجربته الأدبية والسياسية وأحداث عصره ويتأملها من موقع الشيخ الذي ينظر إلى الماضي من مسافة تتيح له أن يراه بصورة انتقادية.

١١- تقدير متأخر:

حظي الأديب الكبير في عام ١٩٤٩ بشيء من التقدير اللامحدود الذي يستحقه، وذلك عندما منحته حكومة "جمهورية ألمانيا الديموقراطية" (سابقا) "الجائزة الوطنيّة"، والدكتوراه الفخرية وسمّته رئيساً للأكاديمية الألمانية للفنون". كما قامت "دار البناء للنشر" بطبع مؤلفاته وتوزيعها على نطاق واسع.

وقد سُرَّ الأديب الشيخ بذلك، وقرر تلبية النداء الذي وجهته إليه قيادة "جمهورية ألمانيا الديموقراطية"، للعودة إلى الوطن. إلاّ أنّ المنيّة وافته في ١٢

مارس/ آذار ١٩٥٠ قبل أن يتمكن من تحقيق رغبته في العودة إلى ألمانيا. لقد توفي هاينريش مانّ عن عمر ناهز الثمانين، مخلفاً تركة أدبية ضخمة تتألف من ١٨ رواية وقرابة سبعين قصّة قصيرة وبضع مسرحيّات وعدداً كبيراً من المقالات. إلاّ أنّ أهم ما خلّفه هذا الأديب الكبير هي تلك السيرة الحافلة بالنضال، التي يمتزج فيها الأدب بالسياسة والفكر.

كان استقبال أدب هاينريش مانّ في كلّ من الدولتين الألمانيتين اللتين نشأتا بعد الحرب العالمية الثانية مختلفاً بصورة جذرية عن استقباله في الدولة الأخرى. فقد أُعطي هاينريش مانّ في جمهورية ألمانيا الديموقراطية (سابقاً) أهمية قصوى منذ البداية، وقُدّر تقديراً عالياً كأديب ومناضل سياسيّ تقدّمي. فقد أُطلق اسمه على كثير من المؤسسات العامّة، وأُسس "أرشيف هاينريش مانّ"، في الأكاديمية الألمانية للفنون ببرلين، وأُحدثت في عام ١٩٥٣، "جائزة هاينريش مانّ للأدباء الشباب". أمّا في جمهورية ألمانيا الاتحادية فقد كان الاهتمام بأدب هاينريش مانّ ضعيفاً في أوّل الأمر، ولكنه مالبث أن تنامى منذ أواخر الستينيات، وذلك مع صعود القوى التقدمية واليسارية، وتبلور أوضاع اقتصادية وسياسية أعادت الراهنية إلى هاينريش مانّ وأدبه. ومن مظاهر ذلك الاهتمام المتزايد تأسيس "جمعية هاينريش مانّ"، التي تضمّ في صفوفها عدداً كبيراً من أساتذة الجامعات والباحثين والمثقفين، وتعقد كلّ سنة مؤتمراً علمياً تقدّمَ فيه بحوث ودراسات حول هذا الأديب الكبير.

ومن المؤكد أنّ أهمية هاينريش مانّ لا تقتصر على الأدب الألماني. فقد حظي قسم من إنتاجه الروائي والقصصي باهتمام عالميّ، وترجم إلى العديد من اللغات الأجنبية، وهذا ينطبق بشكل خاصّ على ثلاث من رواياته ألا وهي "الأستاذ أونرات/ الملاك الأزرق"، و"الخنوع" و"الملك هنري الرابع". وفي الوطن العربيّ شهد استقبال أدب هاينريش مانّ تحسناً ملحوظاً بعد أن قامت الدكتورة ليلى نعيم بترجمة روايته الهامّة "الخنوع" إلى العربية.

□□

▱ الهوامش والإحالات:

١- حول تلقي أدب توماس مان ترجمياً ونقدياً في الوطن العربي راجع كتابينا، الرواية الألمانية الحديثة، دراسة استقبالية مقارنة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة ١٩٩٢، ص ٧٢-٩٤؛ و: القصة الألمانية الحديثة في ضوء ترجمتها إلى العربية. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦، ص ٦٤-٧٦.

٢- راجع كتابنا: الرواية الألمانية الحديثة، ص ٥١-٧١.

٣- راجع بهذا الخصوص بحثنا: حول البعد الثقافي اللغوي في العلاقات العربية الألمانية. في: هجرة النصوص- دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥، ص ٨٨-١١٥.

٤- هناك في ألمانيا عدة مدن تتمتع باستقلالية كبيرة في إدارة شؤونها وتسمّى مدن "هانزا" (Hansestadt).

٥- كانت للطريقة البسماركية في تحقيق الوحدة القومية أصداء واسعة في الوطن العربي المجزأ المتعطش إلى الوحدة، وقد رأى فيها بعض المفكرين القوميين (نديم البيطار وساطع الحصري...)، طريقاً ممكنة لتحقيق الوحدة العربية.

٦- عنوان هذه الرواية بالألمانية (In einer Familie) وقد صدرت طبعتها الأولى سنة ١٨٩٤.

٧- بالألمانية: (Im Schlarffenland).

٨- بالألمانية (Professor Unrath) أو (Der Blaue Engel).

٩- راجع: هاينريش مان: الملاك الأزرق، ترجمة خيرات البيضاوي، بيروت ١٩٦١.

١٠- عنوان هذه الرواية بالألمانية: (Der Untertan)، وقد ترجمتها الدكتورة ليلى نعيم بعنوان: الخنوع، بيروت، دار الوحدة، ١٩٨٧.

١١- بالألمانية: (Mensch und Macht) و(Diktatur der Vernunft).

١٢- بالألمانية: (Die Jugend desKanigs hehri Quatre).

١٣- بالألمانية: (Ein Zeitalter wird besichtigt).

□□□

كيف نقرأ؟

تأليف : تودوروف

■ ترجمة: د. محمد نديم خشفة* ■

أريد أن أتساءل هنا -بطريقة لا تناقض العنوان إلا ظاهراً- عن صيغ الكتابة ووسائلها حينما تجعل النص الأدبي موضوعاً لها. وبدلاً من نظرية عامة للفهم والتفسير سألتزم بوصف الممارسة التي تتركب أو تتفكك يوماً بيوم. هذا الوصف الذي ينتظم طبقاً لمقتضيات النظام مثلما يفعل كل وصف آخر، يستبقُ الجوابَ الذي لا أريد الوصول إليه إلا في نهاية هذا النص. فالجواب يسبق السؤال إذن، والكتابة حول"كيف نقرأ؟" تقتضي التخلي عن الصعود نحو بداية مطلقة.

لنذكّر في البداية ببعض الأمور المعروفة.

سأطلق اسم"الارتسام" على الفاعلية الأولى حول النص الأدبي.

وقد هوجم الارتسام بقوة وعلى الدوام منذ قرن، وخاصة خارج فرنسا، ولكنه ما يزال مُتسيدافي المؤسسات لدينا أو لدى الآخرين. ويتّحدد المعنى الارتسامي بمفهومه حول النص الأدبي على اعتباره نقلاً عن مجموعة أصلية. فالكاتب قد أسهم في النقلة الأولى عن النسخة الأصلية إلى المؤلّف الأدبي، وعلى الناقد الآن أن يأخذ بيدنا في الطريق المعاكسة، فيغلق الدائرة بالصعود إلى الأصلي.

* مترجم عن الفرنسية من كتاب " تزيفتان تودوروف" بعنوان: "بيوطيقا النثر" الناشر : سوي، باريس، ١٩٧١.

ولدينا من الارتسامات بقدر ما لدينا من المفاهيم حول ما يتكون منه الأصل. فإذا اعتبرنا أن الأصل هو حياة المؤلف حصلنا على ارتسام من نوع السيرة الذاتية(بيوغرافيا) أو التحليل النفسي(من المرحلة الأولى): فيكون العمل الأدبي وسيلة للوصول إلى"الإنسان". أما إذا افترضنا أن الأصل مؤلف من الحقيقة الاجتماعية المعاصرة لصدور الكتاب أو للأحداث المعروضة فيه، فإننا نلتقي بالنقد(الارتسام) السوسيولوجي على مختلف أنواعه. وأخيراً، عندما تكون نقطة الانطلاق المفترضة هي"الفكر الإنساني" بمزاياه اللازمنية، فإننا نتعامل مع ارتسام فلسفي، أو أنتروبولوجي(وهناك أكثر من واحد). ولكن مهما كانت الفكرة التي يعتقدها القارئ عن طبيعة الأصلي، فإنه يتخذ موقفاً اختزالياً واصطناعياً في مواجهة النص.

أما الموقف الثاني من النص فأدعوه"التعليق" يستكمل الأول ويعارضه، وقد نشأ عن المصاعب التي يثيرها الفهم المباشر للعمل قيد التعليق. وهو يحاول أن ينير المعنى لا أن يترجمه. فيرفض المعلق أن يفعل شيئاً مهما كان من النص- الموضوع. وهو بالأحرى، يَطّرح كل إضافة يمكن أن تزيد فيه. فالأمانة هي رائده المبدئي ومعيار نجاحه بآن واحد. إن حد التعليق هو شرح النص(الذي حده التكرار). ويتصف التعليق بالخصوصية القصوى، وربما كان هذا هو السبب في غياب نظرية للتعليق(بهذا المعنى للكلمة). وتحت اسم"شرح النص" اتخذ التعليق شكل التمارين المدرسية الأساسية في التدريس الأدبي، خلال سنوات طويلة.

وقد هيأت له مطامحه المحدودة حصانةً نسبية، هي نسبية ولكنها غالية الثمن.

سوف نصعد درجة أخرى للوصول إلى النمط الثالث من الاشتغال على النص، وهو ما ندعوه"الشعرية"(البيوطيقا). يتكون موضوع الشعرية من خصائص الخطاب الأدبي. والمؤلفات الخاصة هي الدعاوي التي يُتمثل بها على هذه الخصائص ذاتها.

فالشعرية تنتسب-ولو من بعيد- إلى الارتسام. فكلاهما يعتبران المؤلَف الفردي إنتاجاً. وهنا يتوقف التشابه بينهما. فالنص-بالنسبة إلى الارتسام- هو إنتاج مجموعة متنافرة(حياة الكاتب، الشروط الاجتماعية، مزايا الفكر الإنساني).

أما بالنسبة إلى الشعرية فالنص إنتاج أوالية(ميكانيزم) متخيلة، ولكنها موجودة

فعلاً وهي الأدب. وهكذا نجد أن موضوع"الشعرية" لدى أرسطو، ليس ذلك الشعر لهوميروس أو تلك المسرحية التراجيدية لإسخيلوس، بل موضوعها التراجيديا أو الملحمة عموماً.

إن خطاب الشعرية ليس أكثر جدّة من خطاب الارتسام أو التعليق. وقد شهد هذا القرن ميلاد الدراسات الشعرية المرتبطة بالعديد من المدارس النقدية الشكلانية الروسية، المدرسة المورفولوجية الألمانية، النقد الجديد الأنكلو- ساكسوني، الدراسات البنيوية في فرنسا(بحسب ترتيب ظهورها). هذه المدارس النقدية كلها(على ما بينها من اختلاف) تتوضع على صعيد يختلف اختلافاً نوعياً عن كل اتجاه نقدي آخر من حيث أنها لا تحاول أن تحدد معنى النص، بل تحاول أن تصف العناصر المكونة له. وينتج عن ذلك أن الإجرائية الشعرية تنتمي إلى ما يُحتمل أن ندعوه ذات يوم"علم الأدب". سنة ١٩١٩ لخص جاكبسون بعبارة مختصرة ما كوّن نقطة الانطلاق للشعرية: "إذا أرادت الدراسات الأدبية أن تصبح علماً، فيجب عليها أن تعتبر"الإجرائية" الشخصية الوحيدة التابعة لها".. إن موضوع الشعرية سيتكون، بالإضافة إلى المؤلفات، من"الإجرائيات" الأدبية، أي: المفاهيم التي تصف اشتغالية الخطاب الأدبي.

إن المرحلة النهائية للدراسة الشعرية هي"العام" دوماً، أي: الأدب أو أحد تفرعاته(الأنواع الأدبية)، سواء انطلقت من تحليل مؤلَّف بعينه، أو اقتصرت على حقل الخطاب النظري. وذلك بغض النظر عن قضية أن مسيرة الدراسة ذاتها هي- على الأغلب- جيئة وذهاب مستمران بين النص قيد التحليل وبين النظرية. والواضح أن الإجراء المعكوس من العام إلى الخاص ليس له سوى فائدة تعليمية. فحين نحدد الملامح الكلية للأدب ضمن مؤلَّف فردي فإننا لا نفعل شيئاً سوى أن نجسّد إلى ما لا نهاية. الطروحات التي افترضناها مسبقاً. وهذا على العكس من الدراسة الشعرية التي ينبغي لها أن تفضي إلى نتائج تستكمل أو تحور طروحات البداية.

يؤخذ على الشعرية إعراضها عن خصوصية النص الفردي، وانصرافها إلى تحديد ودراسة المفاهيم المجردة التي ليس لها وجود ملموس. وهذا المأخذ ناتج- تاريخياً- عن موقف سبّب الكثير من الضرر للنقد الأدبي. وأجدر ما يمكن أن

نطلق عليه هو: "موقف النعامة". إن عدم الاعتراف بالشرعية لنظرية عامة حول الأدب، لا يعني مطلقاً غياب مثل تلك النظرية.. ولكنه موقف مسبق يؤدي إلى عدم توضيح هذه النظرية، أو عدم التساؤل حول وضعية المفاهيم المستخدمة. ففي اللحظة التي ننتج فيها خطاباً حول الأدب، فإننا نعتمد-شئنا أم أبينا- على مفهوم عام حول النص الأدبي. والشعرية هي مكان إعداد هذا المفهوم.

أما على الصعيد النظري فإن هذا المأخذ يذكرنا بخلطٍ قد عرفه تاريخ العلم جيداً- ألا هو الخلط بين: الموضوع الواقعي وموضوع المعرفة.

فإذا شئنا أن نجتنب الاعتراض علينا بأننا لم نترك موضعاً لدراسة المؤلَف الفردي، لوجب أن نجعل في مواجهة الشعرية فاعلية مختلفة يمكن أن ندعوها القراءة.

إن موضوع"القراءة" هو النص المتفرد، وهدفها تبيان نظامه. تتكون القراءة من إقامة العلاقة بين كل عنصر في النص مع العناصر الأخرى. ولا يُنظر إلى هذه العناصر من حيث دلالتها العامة، بل من حيث استخدامها في هذه العلاقة فحسب. فالقراءة-نظرياً- شيء يلامس المستحيل. إنها-بمساعدة اللغة- تريد فهم المؤلَف على اعتباره اختلافاً صِرفاً، على حين أن اللغة ذاتها قائمة على التشابه، وعلى تحديد النوعي(أو الأجناسي GENERIOUE) لا الفردي. فعبارة"نظام النص" هي وصف الشيء بضده(Oxymoron). ولا تكون ممكنة إلا حينما لا يكون الاختلاف(الخصوصية، التفرد) صِرفا. فعمل القراءة لا يميل- بدرجة تنقص أو تزيد- إلى طمس الاختلاف بل إلى تبيانه وعرضه على اعتباره أثَر اختلاف يمكن معرفة اشتغاليته. فلا يمكن للقراءة الإحاطة بالنص أبداً، لكنهما تستطيع مقاربته إلى ما لانهاية.

لنفرق الآن بين القراءة وبين أنماط أخرى من الفاعليات التي وصفناها آنفاً. إن اختلاف القراءة عن الارتسام مزدوج: لأنه يرفض استقلالية المؤلَف وخصوصيته معاً. أما علاقة القراءة بالتعليق فأكثر تعقيداً: لأن التعليق قراءة متذرية(ATOMISE)، على حين أن القراءة تعليق منهجي. لكنّ مَن يهدف إلى النظام ينبغي له أن يتحول عن مبدأ الأمانة الحَرفية التي يقوم عليها نشاط المعلق، كما رأينا. أما في عمل القراءة فإن الناقد مضطر إلى أن يحجز مؤقتاً بين

قوسين(يوجّل) بعض أجزاء النص، وأن يعيد صياغة أجزاء أخرى حيث يجد فراغاً دلالياً. لقد قالها دريدا الذي أنتج مؤخراً عدة قراءات فلسفية تُحتذى: "بشكل متبادل، لا تقرأ ما استحوذ عليه"الحذر المنهجي" و"المعايير الموضوعية" و"حواجز المعرفة".

لا يمكن الوصول إلى الأمانة مباشرة، بل يجب اقتحامها. وهي تقتضي إهمال العديد من الأمور، لكنه إهمال العديد من الأمور، لكنه إهمال مسؤول.

كما أن علاقة القراءة بالشعرية ليست بسيطة أيضاً. فالأولى ليست معكوسة الأخرى، ولا التكملة التناظرية لها. تفترض القراءة وجود الشعرية، فهي تجد فيها مفاهيمها وأدواتها. وليست الشعرية-في الوقت نفسه- التصوير البسيط لهذه المفاهيم، لأن هدف القراءة شيء آخر هو: النص. إن جهاز الشعرية يتوقف عن أن يكون هدفاً في ذاته، ليغدو أداة(لا غنى عنها) في البحث عن النظام الفردي ووصفه. إن الإطار بهذا التخطيط، ما يزال واسعا، وينبغي علينا لتحديده التمييز بين القراءة وأقرب ذويها إليها. ولهذا الغرض سأعارضها بفاعليتين اثنتين أدعوهما، مع أقصى حصر للمعنى: التأويل والوصف.

إن مرجعية مصطلح التأويل هي استخلاف أي نص بنص آخر. وهي كل إجراء يحاول الكشف عبر النسيج النصي الظاهر، عند نص ثان أكثر موثوقية. وقد سيطر التأويل كما نعلم، على التراث الغربي منذ التفاسير الكنائية واللاهوتية في العصر الوسيط حتى الهرمنوطيقية المعاصرة. إن مفهوم النص على اعتباره طرساً(١) ليس غريباً عن القراءة، ولكن بدلاً من أن نعوض نصاً بنص آخر، تصف القراءة العلاقة فيما بين هذين النصين، فلا ترى القراءة أن النص هو الآخر بل هو المتعدد دوماً.

هذا الرفض للاستخلاف جذري، ويغطي التأويلات التحليلية النفسية. وإن أحد المذاهب المنقرضة اليوم، يقول بأن نظام المؤلف تكونه المقاصد الشعورية للكاتب. وقد حدث في أيامنا انقلاب جدّ تناظري، فيقال إن الرغبات اللاشعورية لهذا الكاتب نفسه هي التي تشكل النظام. إن قراءة النص ليست قراءة"الأعراض المرَضية" أي أنها لا تهدف إلى إعادة بناء نص ثان يتمفصل على عثرات الأول، ولا تفضل الشعور(وكذلك اللاشعور) في بحثها الاضطراري عن نظام"غير

ملحوظ" للكاتب. فالتعارض بين اللاشعور والشعور يرمينا خارج النص الذي لا تهتم القراءة به.

لا ينبغي الاستنتاج من رفضنا لتفضيل العناصر اللاشعورية(أو الشعورية) للنظام أننا نرفض رفضاً عاماً تفضيل أحد أجزاء العمل الأدبي، أو نفضل قراءة رتيبة تضفي على كل جملة من جمل النص أو على جزء من الجملة أهمية متساوية. فلدينا نقاط تبئير، وعقد تتسيّد بشكل استراتيجي على الباقي، ولكننا لكي نكتشف هذه العقد لا نطبق إجرائية تستند إلى معايير خارجية. ولسوف نختار هذه النقاط طبقاً لوظيفتها ودورها داخل العمل الأدبي، لا للمكانة التي تشغلها في نفسية الكاتب. وهذا الاختيار بالذات هو الذي يحدد موقع قراءة ما بالنسبة إلى قراءة أخرى. والتفاتة التفضيل هذه هي التي تنتج عدداً لا نهائياً من القراءات. إذا لم تعمد القراءة إلى تفضيل بعض النقاط من النص فسرعان ما تُستنفد: وهكذا تتحدد نهائياً القراءة"الصائبة" لكل مؤلف من المؤلفات. وإن اختيار العُقد الذي يتباين إلى مالانهاية، يُنتج في المقابل تعددية القراءات التي نعرفها، وهو الذي يدعونا إلى الحديث عن قراءة غنية، قليلاً أو كثيراً(ليست صحيحة أو زائفة بشكل مبسط) ويدفعنا إلى الحديث عن استراتيجية ملائمة تنقص أو تزيد.

نميز من ناحية ثانية قراءة الوصف. وهو مصطلح أحيل فيه إلى الأعمال المستوحاة من اللسانيات التي انصرفت أساساً إلى تحليل الشعر. وليس الاختلاف هنا في التوجه العام للدراسة بل في اختيار الافتراضات المنهجية الخاصة، ولنعدد أهمها:

١- يرى الوصف أن كل مقولات الخطاب الأدبي مطروحة مسبقاً دفعة واحدة، ومكانة المؤلف الخاص بالنسبة إلى المقولات كنسبة المادة الكيماوية الجديدة إلى الجدول الدوري لمندلييف(٢) الذي هو لازمني. فالعنصر وحده جديد، أما النظام التركيبي فيبقى على حاله دوماً. أو بعبارة أخرى: تبقى القواعد كما هي، وما يتبدل هو ترتيب تطبيقها. وأما من منظور القراءة فإن النص هو-بأن واحد- نتاج نظام من المقولات الأدبية سابقة الوجود، وتحويل لهذا النظام ذاته. فالنص الجديد يحور النظام التركيبي نفسه الذي هو ناتج عنه، فهو لا يبدل ترتيب القواعد فحسب، بل يبدل طبيعتها أيضاً.

والاستثناء الوحيد الذي يؤكد هذا القانون، هي المؤلفات المنتمية إلى ما ندعوه"أدب الجماهير" التي يمكن استنباطها تماماً انطلاقاً من نوعها الذي نعرفه سابقاً.

وحين لا يتيح لنا العمل الأدبي أن نصف كيفية تحويره للنظام الذي هو نتاجه، فإن الوصف يؤكد ضمنياً انتماءَ كل هذه الأعمال الأدبية إلى"أدب الجماهير".

٢- ويرى الوصف أن المقولات اللسانية للنص هي ملائمة آلياً، على الصعيد الأدبي، طبقاً لترتيبها الدقيق الذي عليه تنتظم في اللغة. أما بالنسبة إلى مسيرة الوصف فإنها تتبع التراتب الطبقي للموضوع اللساني، وتتدرج من الملامح المميزة إلى الفونيمات، ومن المقولات النحوية إلى الوظائف التركيبية، ومن التنظيم الإيقاعي للأبيات إلى التنظيم الإيقاعي للقطعة... إلخ. مما يعني أن كل المقولات النحوية- على سبيل المثال- ذات دلالة على مرتبة واحدة، وبعلاقة بعضها مع بعض(كما أشار إلى ذلك ريفاتير).

أما بالنسبة إلى القراءة فإنها تلتزم بمصادرة مختلفة مفادها أن المؤلف الأدبي يصنع دارة(٣) صغيرة مغلقة، مستقلة على المستويات اللسانية. فهذا الشكل النحوي يوضع في تماس مع تلك التيمة من النص، وأما الصيغة الصوتية أو الخطية لاسم العلم فتولد بقية السرد. تنظيم النص الأدبي يحدث حول ملاءمةٍ لا ترجع إلاّ إليه. وقبول التنظيم اللغوي بشكل آلي يعني خضوع النص إلى أمر"خارجي" عنه، أو على الأقل لأمر"متقدم" عليه.

٣- ويرى الوصف أن ترتيب ظهور العناصر النصية والمسيرة الركنية(Symtagmatique) أو الزمنية لا أهمية لها تقريباً. وكما كتب ليفي- ستروس: "إن نظام التتابع الكرونولوجي تمتصه بنية رَجمية(أصلية) لا زمنية". وعملياً، فإن وصف الشعر يجب أن يفضي إلى رسم بياني يمثل نسق النص على شكل تنظيم فضائي.

فالقراءة-كما رأينا- تنطلق من مبدأ أن أي جزء من المؤلَف لا يمكن اعتباره مسبقاً خاوياً من الدلالة، سواء كان الترتيب الركني، أو كان هذا الموضوع أو ذاك.

وكل محاولة لإقامة الثنائية: شكل-مضمون، أو إقامة زوج اصطلاحي أحدهما جوهري والآخر سطحي، يمكن تجنبها غير مأسوف عليها.

هذه الفوارق بين القراءة وأشباهها لا ينبغي أن تدفعنا إلى الظن بأن هوة واسعة تفصل بينها وأن لا شيء يجمعها. ينبغي لنا تحديداً أن نقرأ التأويلات والأوصاف، لا أن نقبلها جملةً أو نرفضها جملة. ولولا ممارسة الوصف، مثلاً، لما أمكننا الانتباه إلى المظاهر الصوتية والنحوية في النص.

هذا الرسم الإجمالي للقراءة جعلنا نتآلف مع بعض ممارساتها، فلنحاول الآن عرضها بالتفصيل. إن حركة البداية لكل قراءة هي بلبلة للنظام الظاهر للنص.

ويبدو المؤلف الأدبي في خطّيته(٤) السطحية وكأنه مجرد اختلاف بينه وبين غيره من المؤلفات، ومجرد خلاف بين أحد أجزائه بالمقارنة مع الباقي. ويبدأ عمل القراءة بالمقاربة واكتشاف التشابه. وبهذا المعنى نجد تطابقاً بين القراءة والترجمة التي تقوم هي أيضاً على إمكانية إيجاد مكافئ لجزء من النص. لكن على حين يتوجه النص في الترجمة نحو سلسلة أخرى، نحو الخارج- النص، فإن القراءة تتوجه نحو داخل- النص: ويدور الأمر دوماً حول تشابه ضمن- نصّي، أو تناصّي(تستخدم كلمة"تشابه" هنا بمعناها العام القريب من"العلاقة"، ولسوف نحددها لاحقاً).

لنقل إنه تحدث بلبلة ما، لأن معنى البلبلة لا يؤدي إلى معنى التجاهل. فالنظام الظاهر ليس وحيداً، ومهمتنا أن نوضح كل أنظمة النص وأن نميز تعالقاته. فالقراءة الأدبية لا يمكنها أن تتخذ صورة قراءة الأساطير التي يقول عنها ليفي- ستروس: "إن السلسلة الركنية تكون على حالتها الخام حينما تكون خالية من المعنى، إما لأننا لا نجد فيها أي دلالة للوهلة الأولى، أو لأننا نلمح فيها معنى ولا ندرك إن كان هو الصائب".

إن الموقف ذاته، وهو عدم الاكتفاء بالتنظيم الظاهر للنص، يتخذ لدينا دلالات مختلفة عن ستروس، فمن منظور القراءة تتخذ كل طبقة في النص معنى.

سأحاول تبسيط العمليات المكونة للقراءة فأجعلها على مرحلتين أدعوهما: التراكب والتصوير. ولسوف أختبرهما بإيجاز على صعيدين متجاورين معاً، وهما: التضامّ(Intratextuel)، والتناصّ(Intertextuel).

يقوم التراكبُ المتضامّ على مبدأ ذكرناه آنفاً، هو: غياب العازل بين المستويات اللغوية في المؤلف الأدبي، وتوفر إمكانية المرور المباشر من مستوى إلى آخر فليس هدف التراكب إذن، إقامة طبقات من التكافؤ فحسب، بل إقامة علاقة وصفية شاملة: سواء كان بالتشابه(بمعناه الدقيق) أو بالتعارض، أو بالتدرج، أو بعلاقة سببية من وصل، وفصل، وقصر. ونجد مثالاً رائعاً عن هذا العمل في دراسة بوريس إيخنبوم.؟.. التي قصرها، منذ إيخنبوم خمسين عاماً، على دراسة"المعطف" لغوغول.

فالتحليل الصوتي لأسماء الأعلام، وأسماء النكرات أتاح له الكشف عن تنظيم السرد، ووجد أن بعض صفات إيقاع الجمل تجد صداها المباشر في تحليل الموضوعات.

وفي دراسة ظهرت مؤخراً في مجلة بيوطيقا بينت كريستيان فيسشامبر تولدُ النص البروستي انطلاقاً من تحليل صحفي(Amag ram matique)(٥) لأسماء الشخصيات.

هذان المثالان اللذان يبينان الأهمية الخطية أو الصوتية للكلمات، لا يجب اعتبارهما تأكيداً لتسيّد مشروع وكلي للطبقة الدلالية الأولى على سائر الطبقات الأخرى، وإلاّ عدنا من جديد إلى تفضيل جزء من النص على بقية الأجزاء(وبالتالي إقامة معارضة بين الشكل والمضمون بكل تبعاتها)، أو نسينا أن كل مستويات المؤلَف الأدبي ذاته دلالة وإن اختلفت طرقها. إن أمثلة التحليل التصحيفي لها قيمة الشاهد وليست قانوناً كلياً ينطبق على بنية النصوص.

سأضرب مثلاً على العملية الثانية التي دعوتها التصوير، عملاً آخر من أعمال إيخنبوم(ونبقى دوماً على مستوى التضامّ). في دراسته التي خصصها للشاعرة الروسية آنا أخماتوفا يستخلص أولاً، تواتر البنيات في الصورة البلاغية"وصف الشيء بضده"، من نمط: "اكتأبتْ مرَحاً مُزدانةً بعُريها"، أو"الخريف الربيعي"، ثم يطرح بعدئذ الفرضية القائلة بأن هذا المؤلَف الشعري يستجيب على مختلف مستوياته، لوصف الشيء بضده، وأننا نجد فيه"نمطاً خاصاً قائماً على وصف الشيء بضده، وعلى التسلسل المفاجئ.

وهذا لا ينعكس في التفاصيل الأسلوبية فحسب، بل في الموضوع كذلك".
وكذا الحال على مستوى التركيب"غالباً ما تنقسم القطعة الشعرية إلى جزئين لا وجود لأي رابطة معنوية بينهما". "فالشعر ممزق دوماً بين متوازيين، بحيث يمكن أن نقسمه إلى شطرين عندما نجمع كل أجزاء نصفه الأول، وكل أجزاء نصفه الثاني". والأمر نفسه بالنسبة إلى العنصر التيمي(Thematique) المنظم للمجموع وهو"الأنا الوجداني" في شعر أخماتوفا: "لقد بدأت تتشكل هنا صورة البطلة المتناقضة في ازدواجيتهما(أو بالأحرى في صيغة وصف الشيء بضده)، فهي تارة خاطئة ذات عواطف جياشة، وطوراً راهبة المساكين، ترجو غفران الله". "إن بطلة أخماتوفا التي تجمع في ذاتها سلسلة من الأحداث، والمشاهد، والمشاعر، هي تجسيد لوصف الشيء بضده. والسرد الوجداني الذي هي في مركزه تمزقه الأضداد والمتناقضات، وهو يجتنب العبارات النفسية، فيغدو غريباً من حيث حالاته الروحية المتنافرة. وتصبح الصورة مُلغزة، مقلقة، منشطرة، متعددة. فالمؤثر المهيب يكون بجانب المخيف واللاطيء بالأرض. والبساطة تجاور التعقيد، والإخلاص يجاور المكر والدلال، والطيبة تجتمع مع الغضب، .وتواضع الرهبانية مع الانفعال والغيرة".

ونؤكد ثانية على أنه لا يجب أن نعتبر المثال قاعدة كلية. فالصورة التي يصفها إيخنبوم هي"وصف الشيء بضده"، وهي صورة بلاغية معروفة، ولكن يجب أن نعطي لمصطلح الصورة اتساعاً أكبر، لا سيما وأن الصور ليست سوى العلاقات اللسانية التي نلمحها ونعيّنها: فالتسمية الاصطلاحية هي التي تتولد عنها الصور.

فالصورة التي نلمحها على مختلف مستويات المؤلَف الأدبي قد لا توجد في مسرد البلاغات الكلاسيكية. وأثناء دراستي قصص هنري جيمس وقعت على تلك"الصورة المنسوجة في البساط"، ويمكن رسم الخطوط العامة لهذه القصة واختصارها إلى العبارة التالية: "الجوهر غائب والحضور غير جوهري". وهذه"الصورة" نفسها لدى جيمس تنظم الموضوعات والتركيب على حد سواء. وتنظم تأليف الحكاية مثلما تنظم"الرؤى" داخل السرد. فلا يمكن أن نطلق مسبقاً وضعية"الأول" أو"الأصيل" على أي واحد من هذه المستويات(على حين أن باقي المستويات تعبير عنها أو مظهر لها).

وفي المقابل، يمكن أن نكتشف داخل نص معين تراتبية من هذا النوع. ونلاحظ أنه لا وجود لقطيعة ما بين الارتسام والتصوير، لأن التصوير امتداد للارتسام وإعداد له.

وكما أن معنى الجزء من المؤلَّف الأدبي لا يُستوفى بذاته، بل يتجلى بعلاقاته مع الأجزاء الأخرى، كذلك المؤلَّف الأدبي التام لا يمكن أن يُقرأ بطريقة مقبولة وواضحة إذا لم نربطه بالمؤلفات الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له. وبهذا المعنى يمكن اعتبار كل النصوص أجزاء من نص وحيد يكتب نفسه منذ الأزل.

فكما أننا لا نتجاهل الروابط القائمة بين التضام والتناص، كذلك لا ينبغي الاستهانة بحضور نصوص أخرى داخل النص.

نجد في هذا المستوى العمليتين السابقتين وإن لحقهما التحوير. فيمكن للتصوير أن يعمل من مؤلَّف الكاتب الواحد، قد يجد التلاؤم، فتبدد مختلف نصوص الكاتب الواحد وكأنها تنويعات بعضها على بعض، فهي تتبادل التعليق والإضاءة فيما بينها. وقد ظهرت هذه الصيغة من صيغ القراءة بطريقة غير منهجية منذ نشأة النقد(٦). وعرف الشكلانيون الروس(إيخنبوم، جاكبسون) كيف يمنحون للصورة المتناصة وضوحاً أكثر.

أما في فرنسا فإننا نصادف في أعمال شارل مورون لأول مرة، التوجه إلى قراءة النص قراءة منهجية على اعتباره طِرساً، وتحولاً، وتعليقاً على نص سابق للكاتب الواحد. فتغدو الصورة لديه"استعارة استحواذية". ولسنا مضطرين إلى متابعة مورون حين يضفي على المؤلفات كياناً تصورّياً سابقاً عليها في الحق والواقع وهو"الأسطورة الفردية"..

وليس ضرورياً افتراض وجود نص أصلي تكون النصوص الخاصة تحولات عنه. فالنص هو دوماً تحول عن تحول آخر.

ليس التصوير سوى أحد الروابط الممكنة بين النصوص، ولا يمكن ملاحظته إلا ضمن المؤلَّف الفردي. أما إذا وجد بين نصوص لكُتاب مختلفين فيدور الأمر حينئذ حول الانتحال أو السرقة، وهي قضية مستهجنة في ثقافتنا. لكن الروابط بين المؤلفات(وإن كانت لكاتب واحد) يمكن أن تكون مختلفة، وفي تلك الحالة نعود إلى عملية الارتسام. فلنميز أولاً، ضمن الارتسام العلاقات من النمط

الاستبدالي(Paradig matique) (حيث النص الآخر غائب وليس له تأثير مرتد)- لنميزها عن العلاقات من النمط الركني، حيث النص الثاني يؤثر بفاعلية. في الحالة الأولى- إما أن يؤكد المؤلفُ الأدبي الجديد خصائص المؤلف السابق، أو ينفيها، فيدور الأمر حول ظاهرتي: الأسلبة(Stylisation) أو المعارضة(Parodic). فكان تيتانوف أول من نظر لهذه الإشكالية، فكتب سنة ١٩٢١: "الأسلبة قريبة من المعارضة وكلاهما يعيشان حياة مزدوجة. ففيما وراء المؤلف الأدبي توجد خطة أخرى، خطة معارضة أو أسلبة. أما في حالة المعارضة فينبغي أن تفترق الخطتان أو ألا تتطابقا. فمعارضة التراجيديا تغدو كوميديا(وليس المهم المبالغة في التراجيدي، أو استبدال كل عناصره بالهزلي)، ويمكن لمعارضة الكوميديا أن تكون تراجيدية. أما في حالة الأسلبة فلا وجود لهذا الافتراق، بل على العكس تتطابق الخطتان: خطة الأسلوب المقلد والأسلوب المقلد الذي يتراءى من خلاله".

في حالة العلاقات الركنية ليس النص الدخيل مجرد نموذج يجري تقليده أو السخرية منه، فهو يستفز الخطاب الراهن أو يحوّره. والعبارة هي عبارة الزوج:

سؤال- جواب، ويشار إلى هذه العلاقة عادة على اعتبارها مناظرة خفية.

إن آخر الشكلانيين وهو ميخائيل باختين، قد وصف بالتفصيل هذه الظاهرة لدى دستويفسكي، وعرض أول نظرية-وهي الوحيدة حتى الآن- عن العلاقات التناصية. ويمتاز بأنه عرف أهمية هذا المظهر من مظاهر المؤلف الأدبي الذي كان يُعامل بازدراء حتى ذلك الحين. فما كان يعتبر حتى الآن، ملمحاً ثانوياً يصيب عدداً محدوداً من المؤلفات، قد أعيد تقييمه كلياً. وتأكد في الوقت نفسه، أن النص يحيل دوماً- إن سلباً أو إيجاباً- إلى الميراث الأدبي السائد: "كل أسلوب يملك في داخله عنصر مناظرة وليس الاختلاف إلا في الدرجة أو النوع".

كيف نقرأ: إن محاولتنا للإجابة عن هذا السؤال قد ساقتنا إلى التمييز المتّابع بين عدد من أنماط الخطاب النقدي: الارتسام، والتعليق، والشعرية، والقراءة. وعلى الرغم من الفوارق بين هذه الخطابات، فإن فيها ملمحاً مشتركاً هو كونها: لا تتشاكل جميعها مع الخطاب الأدبي ذاته. فما ضريبة هذا الاختيار، أي قراءة لغة من خلال لغة أخرى، وقراءة نسعد آخر؟ لقد لاحظ فرويد أن الحلم لا يعرف أن يقول"لا". أفلا يملك الأدب بدوره، بعض العناصر التي لا تعرف اللغة العادية أن تقولها؟

لا ريب أن هناك جزءاً من الأدب لا يقبل التنظير (وهذه مقولة ميشيل دوغي) إذا قصدنا بالنظرية اللغة التعليمية. وإن إحدى وظائف الأدب هدم هذه اللغة العلمية ذاتها. فتكون مجازفة قصوى الادعاء بأنه يمكن قراءة الأدب قراءة شمولية بالاستعانة بهذه اللغة نفسها التي يرتاب الأدب فيها، وإذا فعلنا فالنتيجة إخفاق الأدب-ونجد- في الوقت نفسه- أن هذه المعضلة من السيطرة بحيث لا مفر منها حين نواجه الشعر، ولا نجد لها حلاً إلا بإفقار تحمله لغة مختلفة، أو أن نكتب شعراً مغايراً وهذا حل زائف. نقول زائف لأن هذا النص الثاني سيكون نصاً جديداً ينتظر القراءة أيضاً: فالاستقلالية التامة تنتزع من النقد سبب وجوده، كما أن إذعانه للغة يومية يصيبه بالعقم. ويبقى طبعاً حل ثالث هو الصمت: ولا يمكن الكلام عنه.

إن تشبيه القراءة بالمسيرة قد ابتذله الاستعمال، فلنقل إن أحد الدروب الممكنة يؤدي بنا إلى ما وراء النص، على حين أن الدرب الآخر يقصّر بنا دونه (أما الحل الثالث فهو ألا ننطلق)، أفلا يمنحنا تقريب هذا الدرب من الآخر الأملَ في أنهما سيلتقيان ذات يوم؟

□□

- هوامش للمترجم -

١- الطرس: رمد ممسوح ثم مكتوب عليه ثانية (Palimpsceste) وبه يشبه الكاتب تراكب النصوص.

٢- وضع ديمتري مندلييف سنة ١٨٦٩ مخططاً لرموز العناصر الكيماوية معتمداً على أوزانها الذرية وبالتشابه بين صفاتها الكيماوية. وافترض وجود عناصر كيماوية لم تكتشف بعد، وترك خاناتها فارغة في الجدول الدوري لتشغلها في حالة اكتشافها دون أن تبدل شيئاً من طبيعة النظام الذي وضعه.

٣- التشبيه منتزع من الدارة الكهربائية.

٤- Linearite: علاقة بين كميتين حيث يؤدي تغير إحداهما إلى تغير في الأخرى، يكون متناسباً مع تغير الكمية الأولى- (المنهل).

٥- هذه الصيغة البلاغية شائعة في اللغة العربية، وخاصة في العصور المتأخرة، ومنها قول(عز الدين ابن جماعة):

فسُوقُ الفُسوقِ بها قائمٌ   وفَجْر الفُجورِ بها طالعْ

وقول(إسماعيل صبري):

فقالت: أيا(إسماعيل) صبراً   فقلت أيا(أسما) عِيلَ صبري

وتعرف في الإنكليزية باسم: (Chimimg).

٦- نشير إلى أن مفسير القرآن الأوائل قد عرفوا هذه الإجرائية، فذكروا أن القرآن يفسر بعضه بعضاً.

□□□

المترجم بوصفه قارئاً

ألبرتومانويل

ترجمة: ثائر ديب

في باريس، في مقهىً غير بعيد عن متحف رودان، أتملّى في نسخةٍ من الترجمة الألمانية التي قام بها بهارانير ماريا ريلكه لسونيتات لويز لابه، الشاعرة الفرنسية من القرن السادس عشر ومن مدينة ليون.

من المعروف أن ريكله كان قد عَمِلَ سكرتيراً لرودان سنواتٍ عدّة، ثمّ صار صديقًا له، وكتب مقالةً لافتةً في براعة ذلك النّحات العجوز. ومن المعروف أيضاً أنّ ريكله كان قد عاش لفترةٍ في ذلك البناء الذي قُيّضَ له أن يتحوّل إلى متحفٍ لرودان، في غرفةٍ مشمسة زُيِّنتْ زخارف من الجصّ، مطّلاً على الحديقة الفرنسية المكسوّة بالعشب، متفجّعاً على شيء كان يتصوّر أنه سيظلّ عصيّاً على الدوام فلا يستطيع أن يُحْكِمَ قبضته عليه -حقيقةً شعرية معينة حَسِبَتْ أجيال من القرّاء منذئذٍ أنّ من الممكن إيجادها في مؤلّفات ريلكه.

كانت هذه الغرفة واحدةً من أماكن مكوثه. العابرة، فندقاً بعد فندق وقصراً بعد قصر. ومن بيت رودان هذا كتب ريكله إلى واحدةٍ من حبيباته العابرات، شأنهنّ شأنُ غرفه العابرة: "ما أرجوه من اللواتي يحببنني هو أن يحببن عزلتي"(١).

ومن هنا، من طاولتي في المقهى، أستطيع أن أرى تلك النافذة المنزوية التي كانت نافذة ريكله، ولو كان هناك في هذا اليوم لتمكن من رؤيتي وأنا أقرأ في الكتاب الذي خطّه ذات يوم.

ها أنذا أُعيد تحت أنظار شبحه المدقّقة آخر السونيتة الثانية عشرة:

[قبّلني، روحي أخذتْ

شكل شفتيه، وبدا الموت

أحلى من الحياة، وأقْدَس]

أتوقف طويلاً عند تلك الكلمة الأخيرة، Seliglicher. إنّ Seel هي saul [الروح]، وSelig تعني "blessed" [مقدّس] ولكنها تعني أيضاً "Overjoyed"، "blissful" [مفعماً بالبهجة]، [في منتهى السعادة]. أمّا الزائدة التفخيمية، icher، فتعزّز معنى الكلمة المفعمة بالعاطفة وتتيح لها أن تتردد بنعومة على اللسان أربع مرّات قبل أن تنتهي. لكأنها تطيل تلك البهجة المقدّسة التي اندلعت من قبلة الحبيب، إذْ تبقى في الفم، مثل القبلة، إلى أن تطلقها الـ cr –على الشفتين. وفي حين تتالى الكلمات الأخرى في الأبيات الثلاثة، واحدة إثر أخرى، على وتيرةٍ واحدة، فإنّ Seliglicher وحدها تظلّ متشبثةً بالصوت لفترة أطول بكثير، كارهةً أن تفلته.

وأعود إلى هذه السونيتة كما كُتِبَتْ في الأصل الفرنسي، -في كتاب لويز لابه الأعمال الشعرية(٢)، هذا الكتاب الذي جعلته معجزة النشر معاصراً لريلكه على طاولتي في المقهى:

[حين يزيدني من قبلاته الناعمة،

وتفرُّ روحي إلى شفتيه،

أموتُ بسعادةٍ لم تَجِدْ بها الحياة]

إن الأصل الفرنسي يبدو لي تقليدياً، على الرغم من كونه مباشراً على نحوٍ لطيف وسائغ. فتباريح الحبّ المميتة التي يستمدّ منها الشاعر سعادةً تفوق ما يستمدّه من الحياة البائسة التعسة هي واحد من المزاعم الشعرية القديمة والبالية، شأنها شأن الروح التي تخرج في قبلة. والسؤال، إذاً، ما الذي اكتشفه ريلكه في قصيدة لابه وأتاح له أن يضع كلمة Seliglicher اللافتة بدلاً من كلمة heureuse

العادية والمألوفة؟ ما الذي مكّن ريلكه أنْ يوفّر لي هذه القراءة المعقّدة المثيرة التي لولاها لكنتُ أقلّبُ في قصائد لابه دونما تركيز؟ إلى أيّ مدىً تؤثّر قراءتنا لمترجمٍ موهوب مثل ريلكه على معرفتنا بالأصل؟ وما الذي يعتري ثقة القارئ بمرجعية الكاتب في مثل هذه الحالة؟ أعتقد أنّ ضرباً من الإجابة كان قد تشكّل في ذهن ريلكه، ذات شتاء في باريس.

كان كارل جاكوب بركهارت -ليس المؤلّف الشهير صاحب كتاب حضارة النهضة في إيطاليا، وإنما شاب سويسري مثله ومؤرّخ مثله- قد غادر مدينة بال، موطنه، وتوجّه إلى فرنسا بقصد الدراسة، وفي أوائل العشرينيات من القرن العشرين كان يعمل في المكتبة الوطنية في باريس. وذات صباح، دخل بركهارت إلى دكان أحد الحلاّقين وطلب أن يُغسَل شعره(٣) وبينما كان جالساً وعيناه مغمضتان أمام المرآة، سمع أصوات شجارٍ ناشبٍ خلفه. كان أحدهم يصرخ:

"هذه حجّة، يا سيد!"

وبصوتها الحاد، قالت امرأة:

"عجيب! لم يكتفِ بالحلاقة بل طلب كولونيا أيضاً!"

"يا سيد، نحن لا نعرفك. أنت غريب تماماً بالنسبة لنا. ونحن لا نتعامل بكياسة مع مثل هذه الأمور!"

وانطلق صوت ثالث، ضعيفاً وشاكياً، وبدا كأنه قادم من عالم آخر بلكنته السلافية وبساطته وهو يحاول أن يشرح لهم:

"ولكن يجب أن تعذروني، لقد نسيت محفظتي، وسأذهب وأحضرها من الفندق.."

وعلى الرغم من خوف بركهارت من أن ينفذ الصابون إلى عينيه، فقد

تطلّع من حوله ورأى ثلاثة من الحلاّقين وهم يومئون بغضب.. وخلف

المكتب، كانت المحاسبة تراقب المشهد، وقد مطّت شفتيها الأرجوانيتين

إلى آخرهما باستياء واضح. وأمام هؤلاء كان ثمة رجل ضئيل الحجم،

بجبين مرتفع وشاربين طويلين، وكان هذا الأخير يرجوهم:

"هذا وعد، يمكنكم أن تتصلوا بالفندق وتتأكدوا أنا..

أنا.. الشاعر راينر ماريا ريلكه".

وزمجر الحلاّق:

"طبعاً هذا ما يفعله الجميع ثِقْ أننا لم نسمع بك أبداً"

وقفز بركهارت من كرسيه، وشعره يقطر ماءً، ووضع يده في

جيبه، وصاح: "أنا سأدفع!"

كان قد سبق لبركهارت أن التقى بريلكه، لكنه لم يكن يعلم أنّ الشاعر قد عاد إلى باريس من جديد.

ولوهلةٍ لم يعرف ريلكه منقذه. وما إن عرفه حتى انفجر ضاحكاً وعرض عليه أن ينتظره إلى أن ينتهي من غسل شعره فيذهبان في نزهة. ووافق بركهارت. وبعد فترة من السير قال ريلكه إنه قد أحسّ بالتعب واقترح أن يزورا مخزناً للكتب المستعملة قرب ساحة الأوديون ريثما يحلّ موعد الغداء. وحين دخل الرجلان حيّاهما البائع العجوز ونهض من مقعده وراح يلوّح بكتاب صغير كان يقرأ فيه: "أيها السادة، هذا هو رونسار ١٨٦٧، طبعة بلانشمان" وأجاب ريلكه بكثير من الحبور أنه يحبّ قصائد رونسار. وراحا يتنقلان من كاتب إلى آخر، إلى أن قرأ البائع أبياتاً لراسين يعتقد أنها ترجمة حرفيّة للمزمور السادس والثلاثين من مزامير الكتاب المقدّس(٤) ووافقه ريلكه، قائلاً: "أجل. إنها الكلمات البشرية ذاتها، والمفاهيم ذاتها، والتجربة والحدوس ذاتها" وأضاف، كما لو أنه يقوم باكتشاف مفاجئ: الترجمة هي أصفى الطرق التي يمكن لنا من خلالها أن نتبيّن المهارة الشعرية".

كان هذا آخر مُقام لريلكه في باريس. فقد مات بعد ذلك بسنتين، في التاسع والعشرين من كانون الأول عام ١٩٢٦، بعد أن بلغ الواحد والأربعين من عمره. وقد كان موته بسبب واحد من الأنواع النادرة من ابيضاض الدم (ومن منطق أنه يجوز للشعراء ما لا يجوز لغيرهم، كان ريلكه في أيامه الأخيرة قد دفع أصدقاءه إلى الاعتقاد بأنه يُحتَضَر بسبب وخزةٍ نالته من شوكة وردة). وفي حين كانَ ريلكه في أول إقامة له في باريس، عام ١٩٠٢، شاباً فقيراً ويكاد أن يكون مجهولاً، فإنه كان في أواخر حياته شاعراً أوروبا المعروف، الذي يتلقى المديح ويحظى بالشهرة (وإنْ كان ذلك خارج نطاق الحلاّقين) وبين الإقامتين، كان ريلكه قد عاد إلى باريس مرّات عديدة، محاولاً في كلّ مرّة أن "يبدأ من جديد" باحثاً عن "الحقيقة التي تفوق الوصف". ولقد كتب في إحدى رسائله أنّ "البداية هنا [في باريس] هي نوع من القضاء على الدوام"(٥)، وكان ذلك بعد فترةٍ وجيزة من إتمام روايته أوراق مالتي لوردز بريجّه، هذه الرواية التي شعر بأنها قد امتصّت منه النسغ الخلاّق فقرر أن يقوم بعددٍ من الترجمات في محاولةٍ لاستئناف الكتابة. وهكذا ترجم ريلكه رواية قصيرة لموريس دوغيران، وغطةً مجهولة المؤلّف في حبّ مريم المجدليّة، وسونيتات لويز لابه التي صادف كتابها أثناء تجواله في مكتبات المدينة.

كتبت لويز لابه سونيتاتها في مدينة ليون، وهي مدينة كانت قد نافست باريس كمركز للثقافة الفرنسية في القرن السادس عشر. وكانت لويز لابه "معروفة في ليون كلّها وأبعد منها، لا بسبب جمالها وحده وإنما بسبب براعاتها أيضاً. فقد كانت ماهرة في الفنون القتالية بقدر مهارة أخوتها، وكانت تمتطي صهوة جوادها بتلك الجسارة التي دفعت أصدقاءها لأن يطلقوا عليها، بين الدعابة والإعجاب، اسم الكابتن لويز. كما كانت معروفة بعزفها على آلة العود، تلك الآلة الصعبة، وكذلك بغنائها. وكانت فوق كلّ هذه أديبةً، خلّفت كتاباً نشره لها جان دوتورن، عام ١٥٥٥، ويشتمل على رسالة إهداء، ومسرحية، وثلاث مراثٍ، وأربع وعشرين سونيتة، وقصائد كتبها على شرفها بعض أبرز الرجال في أيامها. وكانت مكتبتها تضمّ كتباً بالإسبانية، والإيطالية، واللاتينية فضلاً عن الفرنسية"(٦).

في السادسة عشرة من عمرها وقعت لويز لابه في حبّ جنديّ وخرجت تقاتل إلى جانبه في جيش دوفان، أثناء حصار بيربينان. وتقول الحكاية إنّ ذلك الحبّ هو الذي ألهمها تلك السونتيات التي خلّدتْ ذكرها (على الرغم من المخاطرة في تحديد

منابع إلهام الشاعر). وقد أهدت لويز لابه مجموعتها إلى أديبة أخرى من أديبات ليون، هي الآنسة كليمنص دو بورج، وهو إهداء يلقي الكثير من الأضواء الموحية والكاشفة. لقد كتبت لويز في ذلك الإهداء: "يمنحنا الماضي لذةً وهو أفضل من الحاضر، فالبهجة التي شعرنا بها مرّةً تضيع وتبهت، ولا تعود أبداً، وتصبح ذكراها مزعجة بقدر ما كانت الأحداث ذاتها سارّة ومبهجة. فالأحاسيس التي ترتّبت على هذه الأخيرة تكون قوية جداً لدرجة أنّ أية ذكرى تعاودنا لا يمكنها أن تعيد مزاجنا السابق، ومهما تكن الصور التي تنطبع في الذهن قويّة، فإننا نعلم أنها ليست سوى ظلال للماضي تضللنا وتخدعنا. أما حين يحدث أن ندوّن أفكارنا فيصبح من السهل، لاحقاً، أن يعدو ذهننا عبر الأحداث اللامتناهية، الحيّة على الدوام، بحيث يمكن لنا حين نتناول تلك الأوراق بعد فترة طويلة من الزمن أن نعود إلى المكان ذاته وإلى المزاج الذي وجدنا فيه أنفسنا ذات مرّة"(٧)

واضح أنّ ما تعنيه لابه هنا هو قدرة القارئ على إعادة خلق الماضي. ولكن ماضي مَنْ هو هذا الماضي الذي يعاد خلقه؟ لقد كان ريلكه واحداً من أولئك الشعراء الذين تذكّرهم قراءاتهم بسيرتهم: طفولته البائسة، أبيه المتسلّط الذي دفع به إلى المدرسة العسكرية، أمّه المتشاوفة التي كانت تبدي أسفها لأنها لم ترزق ببنت وكانت تلبسه لباس البنات، عجزه عن الحفاظ على علاقاته الغرامية، تمزقه بين إغراءات المجتمع الراقي وحياة الناسك. وإلى هذا، فإنّ ريلكه كان قد شرع بقراءة لويز لابه قبل ثلاثة سنوات من اندلاع الحرب العالمية الأولى، في لحظة تردد وتوقّف عن الكتابة بدا فيها وكأنه قد تبيّن الدمار والرعب القادمين.

حين أحتق إلى أن أتلاشى

في نظرتي، أبدو كأنني أستقدم الموت(٨).

لقد كتب ريلكه في واحدة من رسائله: "لست أفكّر بالعمل، بل باستعادة صحتي تدريجياً عن طريق القراءة، وإعادة القراءة، والتفكّر"(٩) فالقراءة نشاط وافر متعدد العناصر. وفي إعادته صياغة سونيتات لويز لابه، كان ريلكه منخرطاً في قراءاتٍ كثيرة في آنٍ معاً. كان يستردّ الماضي، كما أشارتْ، إنما ليس ماضيها هي، ذلك الماضي الذي لم يكن يعرف عنه شيئاً، بل ماضيه هو. ففي "الكلمات البشرية ذاتها، والمفاهيم ذاتها، والتجربة والحدوس ذاتها"، كان ريلكه قادراً على أن

يقرأ مالم تُثْرِه لابه مطلقاً.

كان يقرأ بحثاً عن المعنى، ويفضّ أسرار نصّ مكتوبٍ بلغةٍ ليست لغته لكنه كان قد تمكّن منها بما يكفي لأن يكتب بها أشعاره هو. والمعنى غالباً ما تمليه اللغة المُستَخدَمَة، حيث يُقال شيء ما، ليس بالضرورة لأنّ الكاتب قد اختار أن يقوله بهذه الطريقة المحددة أو تلك، بل لأن اللغة تقتضي تسلسلاً معيناً للكلمات كيما تنشئ معنىً معيناً، وتقتضي موسيقا معينةً تُرى على أنها سائغة ومقبولة، وتقتضي أن يتمّ تحاشي تراكيب معينة إذ تنطوي على نشاز ونغمات متنافرة أو تحمل معنى مزدوجاً أو تبدو وكأنها قد طُرِحَتْ خارج الاستخدام. وهكذا تتآمر كلّ زينة اللغة الأنيقة كيما تفضّل مجموعة من الكلمات على مجموعة أخرى.

وكان يقرأ بحثاً عن الدلالة. فالترجمة هي فعل الفهم والإحاطة الجوهريّ. وعند ريلكه، فإنّ القارئ الذي يقرأ لكي يترجم إنما ينخرط في "أصفى الطرق" المنطوية على أسئلة وإجابات يمكن من خلالها التقاط الدلالة الأدبية، التي هي واحدة من الأفكار الأشدّ تملّصاً ومراوغةً، حيث يتمّ التقاط هذه الدلالة وليس تبيانها أو جلاؤها مطلقاً، ذلك أنّ الدلالة في الخيمياء المحدّدة الخاصة بهذا النوع من القراءة سرعان ما تنتقل إلى نصّ آخر مكافئ، فتتقدّم دلالة الشاعر من كلمات إلى كلمات، متحولة من لغة إلى أخرى.

وكان يقرأ قائمة الأسلاف الطويلة لهذا الكتاب الذي بين يديه. فالكتب التي نقرأها هي الكتب التي قرأها الآخرون أيضاً. ولست أعني بهذا تلك اللذّة البديلة التي نستمدّها من إمساكنا بكتابٍ كان في السابق لقارئ آخر يحضر كما الشبح إذْ نهمس بضع كلماتٍ خربشها على الهامش، أو من خلال إمضائه على الورقة البيضاء في أول الكتاب، أو من خلال ورقة نبات جافة متروكة كعلامة، كإشارة تدلّ بلونها الخمري على المكان الذي بلغته القراءة. إنني أعني أنّ كلّ كتاب متحدّر من سلاسل طويلة من الكتب الأخرى ربما لم تقع أعيننا على أغلفتها ولم نسمع بمؤلفيها لكن أصداءها تتردد في الكتاب الذي بين أيدينا. وإذاً، ما الكتب التي كانت واقفةً بكلّ تأنّقها في مكتبة لابه الفخمة؟ لا نعلم على وجه الدقّة إنما يمكن لنا أن نخمّن. فالطبقات الإسبانية من أعمال غارسيليزو دي لافيغا، الشاعر الذي أدخل السونيتة الإيطالية إلى بقية أوروبا، لا بدّ أنها كانت معروفة لديها، إذ إنّ أعماله

كانت قد تُرْجِمَتْ في مدينة ليون. كما كان ناشر أعمال لويز لابه، جان دوتورن، قد أصدر طبعاتٍ فرنسية من أعمال هزيود وإيسوب، ونشر طبعات لأعمال دانتي وبترارك بالإيطالية، فضلاً عن أعمال العديد من شعراء ليون الآخرين(١٠)، ومن المحتمل أن تكون قد تلقت منه نُسخاً لأعمال العديد من هؤلاء، وهكذا فإن ريلكه كان يقرأ أيضاً في سونيتات لابه قراءاتها لبترارك، وغارسيليزو، ومعاصرها العظيم رونسار، الذي كان ريلكه قد تكلّم عنه مع بائع الكتب في الأوديون ذات شتاء في باريس.

ومثل كلّ قارئ، فإنّ ريلكه كان يقرأ أيضاً من خلال تجربته الخاصة. فأبعد من المعنى الحرفيّ وأبعد من الدلالة الأدبية، يكتسي النصّ الذي نقرأه إسقاط تجربتنا الخاصة، يكتسي ظلّ ما نحن عليه. فجندي لابه، الذي لعله ألهمها تلك الأشعار المتوهجة، هو شخصية متخيّلة، شأنه شأن لابه نفسها، بالنسبة لريلكه الذي يقرأها بعد قرون أربعة. فهو لا يمكن أن يعرف شيئاً عن شغفها وهواها، عن ليالي سهادها، عن انتظارها العقيم على الباب الذي يزيّن لها السعادة، وعن ذكر اسم الجندي مصادفةً مما يحبس أنفاسها، وعن الصدمة التي تعتريها إذْ تراه على صهوة جواده خلف نافذتها فلا تلبث أن تدرك أنه ليس هو بل آخر له هيئة تشبه هيئته الفذّة التي لا تُضَاهى. كلّ هذا غائب عن الكتاب الذي كان يحتفظ به ريلكه على طاولته القريبة. وكلّ ما يمكن لريلكه أن يجلبه إلى الكلمات المطبوعة التي دبّجتها لابه بعد ذلك بسنوات –بعد أن تزوجت من صانع الحبال متوسط العمر إينيموند بيرّان وكانت سعيدة معه، وبعد أن تحوّل جنديها إلى ضربٍ من الذكرى المربكة– كلّ ما يمكن لريلكه أن يجلبه هو توحّده وأساه هو. فنحن القراء، مثل نرجس، نحبّ أن نعتقد أنّ النصّ الذي نحدّق فيه يحمل صورتنا وانعكاسنا. ولا بدّ أن ريلكه قد قرأ قصائد لابه كما لو أنّ ضمير المفرد المتكلّم الخاص بها هو ضمير المفرد المتكلّم الخاص به أيضاً، حتى قبل أن يتملّك النصّ ذلك التملّك المدروس عبر الترجمة.

في المراجعة التي قام بها جورج شتاينر لترجمات ريلكه، وبّخه على ما تميّزت به هذه الترجمات من تفوّق وامتياز، وبذا وقف في صفّ الدكتور جونسون الذي قال: "إنّ على المترجم أن يحذوا حذو مؤلفه، فليس من شأنه أن يبزّه ويتفوق عليه". بل إن شتاينر أضاف أيضاً أنّ المترجم "إذْ يفعل ذلك، فإنّ النصّ يتأذّى أذية

بالغة، ويُحْرَم القارئ من فرصة تكوين رأي منصف"(١١) والحق أنّ مفتاح هذا النقد الذي يقدّمه شتاينر يكمن في النعت "منصف". فقراءة لويز لابه اليوم -قراءتها في الأصل الفرنسي خارج زمان لابه ومكانها -لا بدّ أن تسبغ على النصّ عين القارئ. فالدراسة التي تعنى بأصل الكلمات وتاريخها، وعلم الاجتماع، ودراسة الأزياء وتاريخ الفن، كلّ ذلك يغني فهم القارئ للنصّ، غير أن معظم ذلك لا يعدو في جوهره أن يكون ضرباً من علم الآثار. ففي السونيتة الثانية عشرة، التي تبدأ بـ: ("أيها العود، يا رفيق نحسي")، تخاطب لابه عودها في الرباعية الثانية، فتقول:

ولطالما أضناكَ ما يؤسي من النحيب

فما إن أبدأ (بعزف) لحن بهيج،

حتى تبعث فيه الشجى فجأةً،

متصنّعاً عزفَ لحنٍ خفيضٍ على مقام غنائي الجهير

تستخدم لابه هنا لغةً موسيقية صعبة الفهم لا بدّ أنها كانت على دراية بها كعازفة على العود أمّا نحن فلا نستطيع أن نفهمها من غير قاموس تاريخي للمصطلحات الموسيقية. فعبارة plein ton كانت تعني، في القرن السادس عشر، الـ [المقام الكبير]، بعكس عبارة ton feint، التي تعني الـ [المقام الصغير] أمّا المعنى الحرفي لكلمة feint فهو [زائف، مزعوم]. ويشير البيت إلى أنّ العود يعزف على مقام صغير ما كانت تغنيه الشاعرة على مقام كبير. ولكي يفهم القارئ المعاصر هذا، لا بدّ أن يكتسب معرفةً كانت شائعة في أيام لابه. وبعبارة أخرى فإنّ عليه أن يصبح أكثر ثقافةً من لابه نفسها إذا ما أراد أن يجاريها في عصرها ليس إلاّ. وهذه تجربة لا طائل من ورائها إذا ما قُصِدَ منها أن ينتحل القارئ موقع جمهور لابه، فنحن لا نستطيع أن نكون ذلك القارئ الذي وضعته قصيدتها نصب أعينها وأرادت أن تتوجّه إليه.

لقد قام ريلكه بترجمة هذه الرباعية على النحو:

[...]

عميقاً سُقْتَكَ

في درب الأحزان التي أسرتني،

فكما حاولت أن أعزف لحناً بهيجاً،

تذهب به وتوهنه إلى أن يزول

لم يفد ريلكه هنا من معرفةٍ بالمفردات الألمانية الخاصة بالموسيقا، ومع ذلك فقد حافظ بأمانة على كلّ استعارة موسيقية في سونيتة لابه. غير أن الألمانية تتيح المزيد من السبر والغوص، وريلكه يشحن الرباعية بقراءةٍ أشدّ تعقيداً مما كان يمكن للابه التي كتبت بالفرنسية أن تتصوره. فالجناس بين [يختلس، يسرق، يخفي"] يساعده في عقد مقارنةٍ بين موقفين: موقف لابه، العاشقة المحزونة، التي تحاول أن "تعزف لحناً بهيجاً"، وموقف عودها، رفيقها الصادق، الشاهد على مشاعرها الحقيقية، والذي لا يتيح لها أن تُصْدِر نغمةً "كاذبة" ، "زائفة" بل "يختلسها"، "يكتمها"، على نحوٍ فيه مفارقة، لكي يتيح لها، في النهاية، أن تخلد إلى الصمت.

إن تجربة القارئ تتغلّب هنا على النصّ. فريلكه ينقل إلى سونيتات لابه صور حزن متوحّد، يجوب الآفاق، وصمتٍ أحَبُّ من التعبير الزائف عن المشاعر، والتفوق الذي لاهوادة فيه لآلة الشاعر على أية تفاصيل اجتماعية مثل التظاهر بالسعادة، وهذه كلها كانت سمات تميّز حياته هو. أمّا حال لابه فهو حال امرأة محجورة، وحيدة، تندب حبّها. وهذه الصورة التي كانت شائعةً في عصر النهضة، لم يعد لها صدىً في أيام ريلكه، وما ساقها لأن تصبح "أسيرة" ذلك المكان الحزين أصبح أمراً يحتاج إلى الشرح. لا شكّ أن شيئاً من بساطة لابه يضيع هنا، غير أنّ هنالك الكثير من الكسْب في العمق، على مستوى الشعور المأساوي. وقراءة ريلكه لا تحرّف القصيدة أكثر مما يمكن أن تحرّفها أية قراءة أخرى تأتي بعد القرنِ الذي عاشت فيه لابه، بل إنها قراءة أفضل مما يمكن لمعظمنا أن يبديه، قراءة تجعل قراءتنا ممكنةً، ذلك أنّ أية قراءة أخرى للابه لا بدّ أن تبقى، بالنسبة لنا نحن الواقفين في هذا الجانب من الزمن، على مستوى مهاراتنا الفكرية الفردية الفقيرة.

لقد سبق للناقد بول دي مان أنْ تساءل عن السبب الذي جعل شعورِ ريلكه يحظى بما حظي به من شعبية في الغرب، على الرغم من الصعوبة التي يتّسم بها، وعلى الرغم من كثرة الشعراء في القرن العشرين. ورأى دي مان أن ذلك قد يكون عائداً إلى أنّ "الكثيرين قد قرأوه كما لو كان يخاطب أشدّ المناطق عزلة في

نفوسهم، ملقياً أضواءه على أعماقٍ قلّما توقعوا وجودها أو متيحاً لهم أن يتقاسموا مِحَناً أعانهم على فهمها والتغلّب عليها"(١٢) وقراءة ريلكه للابه "لا تفي" بأيّ دَيْنٍ، إذا ما كان المقصود هو جعل بساطة لابه أكثر جلاءً، وبخلاف هذا، فقد قامت مهمته على تعميق فكرها الشعري، دافعاً به إلى أبعد مما كان الأصل مهيئاً لأن يمضي، وواجداً في كلمات لابه أكثر مما وجدت هي نفسها.

وفي أيام لابه، كان قد مرّ زمن طويل على خرق ذلك الاحترام الذي كان يُبْذَل لسلطة النصّ ومرجعيته. ففي القرن الثاني عشر، أدان أبيلار تلك العادة التي يتّبعها المرء في نسبة آرائه إلى آخرين، مثل أرسطو أو العرب، في محاولةٍ لتحاشي الانتقادِ المباشر(١٣). ومثل هذا الأمر - أي "حجّة المرجعية"، التي قارنها أبيلار بسلسلةٍ تُربَط بها البهائم وتُساق على نحوٍ أعمى- لم يكن ممكناً إلا لأنّ النصّ الكلاسيكي ومؤلّفه كانا في ذهن القارئ معصومين. وأمام العصمة، أيّ مجالٍ يبقى للتأويل؟

-1-

بل إنّ الكتاب الذي قُيِّضَتْ له العصمة الأعظم بين جميع الكتب، -أعني الكتاب المقدس، كلمة الله ذاتها -كان قد خضع لسلسلةٍ طويلة من التحولات بين أيادي قرّائه المتعاقبين. فمن ناموس العهد القديم الذي تكرّس في القرن الثاني بعد الميلاد على يدي الحاخام أكيبابن يوسف إلى ترجمة جون ويكليف الانجليزية في القرن الرابع عشر، نجد أنّ الكتاب المرسوم بأنّه الكتاب المقدّس لم يكن هو ذاته من حينٍ إلى آخر، فثمّة الترجمة السبعينية اليونانية في القرن الثالث للميلاد (وهي الأساس الذي ارتكزت عليه الترجمات اللاتينية اللاحقة)، وما يدعى بـ الترجمة المقبولة (ترجمة القديس جيروم اللاتينية في أواخر القرن الرابع الميلادي)، والكتب المقدّسة اللاحقة في العصور الوسطى: القوطيّ، والسلافي، والأرمنيّ، والانجليزي القديم، والساكسوني الغزليّ، والأنغلو -نورمندي، والإيرلندي، وفي البلاد الواطئة، وفي وسط إيطاليا، والبروفنسالي، والإسباني، والكاتالاني، والبولندي، والويلزي، والتشيكي، والهنغاري. وكلّ واحد من هذه الكتب كان عند قرّائه هو الكتاب المقدّس، مع أنّ كلاً منها كان يفسح المجال لقراءة مختلفة. وقد رأى البعض في

تعدد الكتب المقدسة وكثرتها تحققاً لذلك الحلم الذي داعب أنصار المذهب الإنساني. ومن بين هؤلاء كان إيراسموس الذي كتب يقول: "أتمنى أن تُتاح قراءة الانجيل، وقراءة رسائل بولس حتى للمرأة الأضعف عقلاً. وأنْ تـترجَم هذه الكتب إلى كلّ اللغات فتُقرأ وتُفهَم، لا بين أبناء اسكوتلندا وإيرلندا وحسب، بل بين الترك والعرب أيضاً.. وأتشوّق لأنْ يُنشِد الفلاّح مقاطع منها وهو يدفع بمحراثه، وأن يرنّمها الحائك على نغمة آليته"(١٤).

وأمام هذا التفجرّ في القراءة الكثيرة الممكنة، سعت السلطات والمراجع إلى طريقةٍ تحقق بها ضبطاً وسيطرةً دائمين على النصّ، إلى كتابٍ مَرْجعٍ واحد تُقرأ فيه كلمة الله على الوجه الذي أراده لها. وفي الخامس عشر من كانون الثاني عام ١٦٠٤، وفي هامتون كورت، وبحضرة الملك جيمس الأول، حثّ الدكتور البيوريتاني جون رينولدز "جلالته على وضع ترجمة جديدة لـ الكتاب المقدّس لأن تلك الترجمات التي سُمِحَ بها في عهد هنري الثامن وعهد إدوارد السادس هي ترجمات فاسدة لا توافق حقيقة الأصل". لكن أسقف لندن ردّ على ذلك قائلاً: "لو اتبعنا مزاج كلّ واحد من الناس فلن تكون ثمّة نهاية للترجمة"(١٥).

غير أنّ الملك جيمس وافق على هذا المشروع، بالرغم من تحذيرات الأسقف الحكيم، وأمر عميد ويستمنستر وأساتذة العبرية المكيين في كيمبرج وأكسفورد بأن يقدّموا قائمةً بالعلماء القادرين على النهوض بمثل هذه المهمة الضخمة. ولم يُسَرّ جيمس بأول قائمةٍ قُدِّمَتْ له، لأن عدداً ممّن فيها "لم يكن لهم أيّ منصب كنسيّ، أو كان لهم منصب هزيل"، فطلب من رئيس أساقفة كانتربري أن يطلب من زملائه الأساقفة مزيداً من الأسماء المقترحة غير أنّ اسم هيوبروتن لم يظهر في أيّ من القوائم، على الرغم من كونه عالماً عظيماً بالعبرانيات وسبق له أن أتمّ ترجمةً حَسَنَةً لـ الكتاب المقدّس، فمزاجه الانفعالي لم يترك له الكثير من الأصدقاء. ولكن هيوبروتن لم يكن بحاجة إلى دعوة، وأرسل إلى الملك ذاته قائمةَ توصياتٍ تخصّ المشروع.

رأى بروتن أنّ الأمانة للنصّ ينبغي أن تُلتَمَس عن طريق معجم يحدّد المفردات التي استخدمها أولئك الذين دوّنوا كلمة الله في الماضي، ماضي الرعاة والصحراء، ويعمل في الوقت ذاته على عَصرَنَتِها. كما اقترح من أجل ترجمة

الجوانب التقنية في النصّ أن يؤتى بالصنّاع وأصحاب الحرف للمساعدة على ترجمة المفردات المهنية، "كالمطرّزين من أجل أيفودهارون، والمختصيّن بالهندسة، والنجارين، والبنّائين من أجل هيكل سليمان وحزقيال، والبستانيين من أجل أصول شجرة حزقيال وفروعها"(١٦) (ولقد كانت هذه هي الطريقة التي اتّبعها ديدرو ودالامبير، بعد قرن ونصف، في تدقيق تفاصيل وحيثيّات الموسوعة الرائعة التي وضعاها).

ورأى بروتن (الذي سبق له أن ترجم الكتاب المقدّس، كما ذكرنا) أنّ ثمة حاجة لكثيرٍ من العقول في حلّ المشاكل التي لا تنتهي والمتعلّقة بالمعنى والدلالة، مع المحافظة على التماسك الكلّي في الوقت ذاته، واقترح لتحقيق ذلك أن يدفع الملك "كثيرين لترجمة الجزء الواحد، فإذا ما أتوا بأسلوبٍ انجليزي ناصع ومعنى صحيح، قام آخرون بتحقيق ضربٍ من الاتساق فلا تُستَخدَم ألفاظ مختلفة مقابل اللفظة الأصلية الواحدة"(١٧) وربما كانت هنا بداية ذلك التقليد الأنجلو -ساكسوني في التحرير، والذي يتمثّل باضطلاع قارئ أعلى بتنقيح النص ومراجعته قبل نشره.

ومن جهة أخرى، فقد قام أحد الأساقفة في لجنة العلماء، وهو الأسقف بانكروفت، بوضع قائمة تشتمل على خمس عشرة قاعدة كان على المترجمين أن يسيروا على هديها. ومن بين هذه القواعد أن يتّبعوا، ما وسعهم ذلك، طبعة الأساقفة من الكتاب المقدّس التي تعود إلى عام ١٥٦٨ (وهي طبعة منقّحة لما يدعى بـ الكتاب المقدّس العظيم الذي هو بدوره تنقيح لـ طبعة متّى من الكتاب المقدس)، وقد كانت هذه الأخيرة حصيلة جمع بين طبعة وليم تينديل غير الكاملة من الكتاب المقدّس وأول طبعة كاملة من الكتاب المقدّس الانجليزي، التي قام بها مايلز كوفرويل).

كان المترجمون يعملون.وطبعة الأساقفة من الكتاب المقدّس أمامهم. وكانوا يعودون بين الحين والآخر إلى الترجمات الانجليزية الأخرى وإلى عدد وافر من الكتب المقدّسة المكتوبة بلغاتٍ أخرى، فيدمجون في قراءتهم تلك القراءات السابقة جميعاً.

أمّا طبعة تيندل من الكتاب المقدس، والتي أُدخِلَتْ عليها تحسينات عديدة من طبعاتها المتلاحقة، فقد وفرت لهم قدراً كبيراً من المواد التي أُخِذَت على أنها صحيحة ومُسَلَّمٌ بها. ووليم تيندل هذا كان عالماً وصاحب مطبعة، وسبق له أن انتقد طلاق الملك هنري الثامن لكاترين الأراغونية، ولم يوفره هذا الملك بل اتهمه بالهرطقة وشنقه ثم رفعه على المحرقة في عام ١٥٣٦ لأنه ترجم الكتاب المقدّس عن العبرية واليونانية. وكان تيندل قد كتب قبل قيامه بتلك الترجمة: "لقد علمتني التجربة أن من المحال أن نثبت لعامة الناس أية حقيقة من الحقائق ما لم نضع الكتب المقدسة أمام أعينهم واضحةً جليةً بلغتهم الأم، فيرون سياق النصّ، وترتيبه، ومعناه" ولكي يُتِمّ ذلك، قام تيندل بترجمة الكلمات القديمة بلغة بسيطة لكنها تنمّ على براعة وحرفة في الوقت ذاته. وهو الذي أدخل إلى اللغة الانجليزية كلماتٍ مثل "passover" [فصح، عبور]، "peacemaker" [صانع السلام]، وكذلك long suffeving [الاصطبار على الأذى]، والصفة "beautiful" [جميل] (التي أجدها لافتة على نحوٍ خاص). وكان أول من استخدم الاسم Jehovah [يهوه] في كتابٍ مقدّسٍ إنجليزي.

أمّا مايلز كوفرويل فكان قد واصل عمل تيندِل وأتمّه، ونشر أول كتاب مقدّس انجليزي كامل عام ١٥٣٥ وكان كوفرويل عالماً من علماء كيمبرج وعضواً في أخويّةٍ أغسطينية، وثمّة من يقول إنه ساعد تيندل في أجزاء من ترجمته، الأمر الذي رشّحه للنهوض بأعباء طبعة انجليزية خضعت لرقابة توماس كرومويل، رئيس مجلس اللوردات والرئيس الأعلى للقضاء في انجلترا، حيث لم يأخذ عن الأصل العبري واليوناني وإنما عن الترجمات الأخرى. ولقد أطلق البعض على هذه الطبعة اسم طبعة دِبْس السُكَّر من الكتاب المقدّس يقول في سفر إرميا ٢٢:٨"أليس دِبْسُ سُكّرٍ في جلعاد" بدلاً من "أليسَ بَلَسانٌ في جلعاد"، كما أطلق عليه آخرون اسم طبعة البقّ من الكتاب المقدّس إذ أورد في الآية الخامسة من المزمور الواحد والتسعين: "لا تخشى من بقّ الليل" بدلاً من "لا تخشى من خوف الليل" وأخيراً فإنّ المترجمين الجدد يدينون لكوفرويل بعبارة "وادي ظلّ الموت" (التي ترد في المزمور الثالث والعشرين).

بيد أنّ عمل مترجمي الملك جيمس لم يقتصر على نسخ القراءات الأخرى بل تعدّاه إلى أكثر من ذلك بكثير. فقد أشار الأسقف بانكروفت إلى ضرورة الحفاظ

على الصيغ الشائعة للأسماء والمفردات الكنسية، فكان على المترجمين أن يحفظوا الغلبة للاستخدام لا للدقّة ولو أشار الأصل إلى ترجمةٍ أكثر سداداً. وبعبارة أكثر سداداً. وبعبارة أخرى، فقد أقرّ بانكروفت بأنّ قراءة قارّة وراسخة تطغى على قراءة الكاتب. كما كان حكيماً إذْ أدرك أنّ استعادة اسم أصليّ قد تُدْخِلُ ضرباً من الجدة المنفّرة الغائبة عن الأصل. ولهذا السبب ذاته، فقد منع الملاحظات والحواشي، موصياً بدلاً من ذلك بأن تُضمَّن "باختصار وبصورةٍ ملائمةٍ" في النصّ ذاته.

ولقد عَمِلَ مترجمو الملك جيمس في مجموعاتٍ ستّ: اثنتان في ويستمنستر، واثنتان في كيمبرج، واثنتان في أكسفورد. وقد حقق هؤلاء الرجال التسعة والأربعون، في تأويلاتهم الخاصة وتوليفاتهم المشتركة، توازناً رائعاً بين السداد، واحترام الطرائق التقليدية في التعبير، والأسلوب العام والشامل، بحيث تمكن قراءة ما أنجزوه لا بوصفه عملاً جديداً بل عملاً قائماً منذ أمدٍ بعيد. ولقد بلغ من أمر الثمرة التي أتوا بها على هذا النحو أنّ روديارد كيبلنغ، بعد مضيّ قرون على هذا العمل، وبعد أن ترسّخت مكانة طبعة الملك جيمس كواحدة من روائع النثر الانجليزي، تخيّل قصةً يتعاون فيها كلٌّ من شكسبير وبن جونسون في ترجمة بضع آياتٍ من سفر أشعيا ضمن مشروعٍ كبير(١٨) ولا شكّ أنّ في طبعة الملك جيمس من العمق الشعري ما يبلغ بها شأواً بعد بكثير من مجرد نقل المعنى أو ترجمته. ويمكن لنا أن نحكم على الفارق بين قراءة سديدة لكنها جافّة، وأخرى محكمة إنّما لها أصداؤها ورنينها بعقد مقارنة، على سبيل المثال، بين المزمور الثالث والعشرين في طبعة الأساقفة وما يقابله في طبعة الملك جيمس. ففي الأولى نجد:

[الله راعيّ، فلا يمكن أن أخسر شيئاً،
في مراعٍ مليئةٍ بالعشب سيجعلني أريح نفسي،
وإلى مياهٍ هادئةٍ سيقودني]

أمّا مترجمو الملك جيمس فقد كتبوا:

[الربُّ راعيَّ، فلا يعوزني شيء
في مراعٍ خُضرٍ يُربِضُني:

إلى مياه الراحة يوردني]

لقد افترضَ بترجمة الملك جيمس من الوجهة الرسمية أن توضح المعنى وتستعيده. غير أنّ كلّ ترجمة ناجحة مختلفة عن الأصل بالضرورة، وذلك لأنّها تتعامل مع النصّ الأصلي بوصفه شيئاً تمّ استيعابه، وتخليصه من التباسه الهشّ، وتأويله. والبراءة التي تُفقَد بعد القراءة الأولى تتمّ استعادتها في الترجمة بهيئة أخرى، حيث يقف القارئ مرّة أخرى في مواجهة نصّ جديد بكلّ ما يكتنفه من غموض. ذلك هو تناقض الترجمة الذي لا مفرّ منه، وذلك أيضاً هو منبع ثروتها وغناها.

ولقد كانت الغاية من هذا المشروع الضخم غاية سياسية صريحة سواء بالنسبة للملك جيمس أو بالنسبة لمترجميه، كانوا يريدون كتاباً مقدّساً يمكن للشعب أن ينشده إنشاداً وعلى نحوٍ مشترك وجماعيّ لأنه نصّ مشترك وجماعيّ. ولقد زيّنت لهم الطباعة وَهْمَ أنّهم قادرون على إنتاج الكتاب ذاته إلى ما لا نهاية، وعَمِلَ فعل الترجمة على تعزيز ذلك الوهم، فبدا وكأنه يُحِلّ طبعةً واحدةً، مُصَدَّقٌ عليها رسمياً، ومُقَرَّةٌ قومياً، ومقبولةٌ دينياً محلّ الطبعات المختلفة لهذا النصّ. وهكذا أضحت طبعة الملك جيمس من الكتاب المقدّس، التي نُشِرَتْ في عام ١٦١١ بعد أربعة أعوام من العمل الدؤوب، هي الطبعة "الموثوقة"، و"الكتاب المقدّس للجميع" في اللغة الانجليزية، وهي الطبعة ذاتها التي نجدها اليوم إلى جانبنا في غرف الفنادق حين نسافر إلى بلد ينطق باللغة الانجليزية، وذلك في محاولة لخلق كومونولث من القرّاء عبر نصّ موحّد.

وممّا كتبه مترجمو الملك جيمس في تصديرهم للكتاب أنّ "الترجمة هي أن نُشْرِع النافذة لكي نتيح للنور أن يدخل، وأن نكسر القوقعة كيما نأكل اللبّ، وأن نزيح الستارة فنرى إلى المكان المقدّس، وأن نرفع الغطاء عن البئر حتى نجد الماء". وما عناه ذلك هو أنهم ما كانوا ليخشوا "من نور الكتاب المقدّس"، وأن يتعهدوا للقارئ بتوفير فرصة للاستنارة، كما عنى تحرير النصّ من قيود المكان والزمان، لا الشروع بحفريات أثرية في محاولةٍ لإعادة النصّ إلى حالةٍ أصلية وهمية، وعنى أن يُتاح لأعماق الدلالة أن تبرز وتظهر، لا تبسيط هذه الدلالة في شروحٍ وتفاسير ضحلة وهزيلة، وعنى بناء نصّ جديد ومكافئ، لا شرح النصّ على الطريقة المدرسية.

لقد تساءل المترجمون: "هل يمكن أن تتحول مملكة الله إلى كلماتٍ ومقاطع؟ ما الذي يضطرنا لأن نتقيدّ بهذه الكلمات والمقاطع إذا ما كان بمقدورنا أن نكون أحراراً..؟ والسؤال لا يزال مطروحاً بعد كلّ هذه القرون.

- 1 -

بينما كان ريلكه منهمكاً في أحاديث عن الدب مع بائع الكتب في الأوديون، بحضور بركهارت الصامت، دخل عجوزٌ إلى المكتبة وبدا واضحاً أنه واحد من الزبائن المداومين، ولم يلبث أن انضمّ إلى الحوار دون دعوة، كعادة القرّاء حين يكون الموضوع هو الكتب. وسرعان ما تحوّل الكلام حينئذٍ إلى الفضائل التي يتّسم بها شعر جان دي لافونتين، وكان ريلكه معجباً بـ الحكايات الخرافية التي أبدعها، وإلى الكاتب الإلزامي جوهان بيترهيبل، الذي رأى فيه بائع الكتب "أخاً أصغر" للافونتين. وعندها تساءل ريلكه بمكر: "أتمكن قراءة هيبل في ترجمة فرنسية؟" وسحب العجوز الكتاب من بين يدي الشاعر، وصرخ: "ترجمةٌ لهيبل! ترجمةٌ فرنسية! هل قرأت يوماً ترجمة فرنسية لنصّ ألماني وأمكنك احتمالها؟ فاللغتان متعاكستان تماماً. إن الفرنسي الوحيد الذي كان بمقدوره أن يترجم هيبل هو لافونتين، وذلك على افتراض أنه يعرف الألمانية، وليس لافونتين".

وقاطعه بائع الكتب، الذي كان قد لاذ بالصمت إلى الآن: "لا شكّ أنهما يكلّمان واحدهما الآخر في الفردوس بلغةٍ نسيناها"

وردّ العجوز غاضباً: "أوه، فليذهب الفردوس إلى الجحيم!"

بيد أنّ ريلكه وقف في صفّ بائع الكتب. ففي الإصحاح الحادي عشر من سفر التكوين، كتب مترجمو الملك جيمس أنه قبل أن يبلبل الله ألسنة البشر كيما يحول دون بناء برج بابل، "كانت الأرض كلها لغة واحدة، وكلاماً واحداً" وهذه اللغة الأصلية، التي يعتقد القاباليون أنها لغة الفردوس أيضاً، لطالما انطلق البحث عنها مرّة بعد مرّة في تاريخنا، لينتهي الأمر إلى الإخفاق في كلّ مرّة.

وفي عام ١٨٣٦ أشار العالم الألماني ألكسندر فون همبولت(١٩) أنّ لكلّ لغة "صيغتها الألسنية الداخلية" التي تعبّر عن العالم المحدّد الخاص بالشعب الذي ينطق بها. وما ينطوي عليه هذا هو أنّ ما من كلمة في أية لغة محددة تتطابق مع أية كلمة في أية لغة أخرى، مما يجعل الترجمة مهمة مستحيلة، كدقّ وتدٍ في الريح، أو جَدْلِ حبلٍ من الرمل. فالترجمة لا يمكن أن توجد إلا بوصفها نشاطاً جامحاً وعنيداً ومتمرداً في فهم ما هو مخفيّ في الأصل على نحوٍ لا يمكن استعادته، عبر لغة المترجم.

وحين نقرأ نصاً مكتوباً بلغتنا، فإنّ النصّ ذاته يتحوّل إلى حاجز وعثرة. حيث يمكن لنا أن نمضي فيه بقدرِ ما تتيح لنا كلماته، فنحيط بكلّ حدودها الممكنة، كما يمكن لنا أن نجلب نصوصاً أخرى نحمّلها عليه وتعكسه، كما في قاعة المرايا، ويمكن أن نقيم نصاً آخر، نقدياً يوسّع النصّ الذي نقرأه ويضيئه، غير أننا لا نستطيع أن نهرب من حقيقة أن لغته هي حدود عالمنا. وهكذا فإنّ الترجمة تطرح ضرباً من عالم موازٍ، مكاناً وزماناً آخرين يتكشّف فيهما النصّ عن معانٍ أخرى ممكنة وغير معتادة، مع أنّ هذه المعاني ليس لها كلمات خاصة بها، إذ توجد في أرضٍ حَدْسيّة لم يطأها أحد، واقعة بين اللغة الأصل ولغة المترجم.

وتبعاً لبول دي مان، فإن شعر ريلكه يعدنا بحقيقةٍ لا بدّ للشاعر أن يعترف، في النهاية بأنها ليست سوى كذبة. يقول دي مان: "لا يمكن أن نفهم ريلكه ما لم ندرك إلحاح هذا الوعد مع الحاجة الملحّة بالمثل، والشعرية بالمثل، إلى التنصّل منه في اللحظة ذاتها التي يبدو فيها على وشك أن يقطعه لنا"(٢٠) وفي هذا المكان الملتبس الذي يجلب إليه ريلكه أشعار لابه، فإنّ الكلمات (سواء كانت كلمات لابه أو كلمات ريلكه، فالكاتب المالك لا يعود مهماً) تصبح نفسية ومشرقة فلا يعود ثمة مجال لمزيد من الترجمة. وعلى القارئ (أنا هو هذا القارئ، حيث أجلس إلى طاولتي في المقهى وأما في القصائد الفرنسية والألمانية) أن يفهم تلك الكلمات إلماعاً وتلميحاً، ليس عن طريق أية لغة شارحة بل بوصفها تجربة كاسحة، مباشرة، صامتة من غير كلام، تعيد خلق العالم وتعيد تحديده على السواء، عبر الصفحة وأبعد منها بكثير، وهذا ما دعاه نيتشه "حركة الأسلوب" في نصّ من النصوص.

قد تكون الترجمة أمراً مستحيلاً، خيانة، ضرباً من الخداع، تلفيقاً، كذبة يائسة، غير أنها في جريانها وسيرورتها تجعل القارئ أكثر حكمة، وأحسن إصغاء، أي أنها تجعله أقلّ يقيناً، وأشدّ رهافةً وحساسية.

-تشكّل هذه المقالة فصلاً من كتاب
Ahistory of Reading
by
Alberto Manguel
الصادر عام ١٩٩٧ عن دار نشر Flamingo، لندن
وستصدر ترجمته العربية قريباً.

□□

الهوامش

1-Rainer Maria Rilke, letter to Mimi Romanelli, May 11,1911 in Briefe 1907-1914 (Frankfurt -am- Main 1933)

2-Louise labe, Oeuvres boetiques, ed, Francoise Charpentier (Paris, 1983)

3-Carl jacob Burckhardt, Ein Vormitog beim Buchhandler (Besel, 1944)

4-Racine,s poem, a translation of only the second half of psalm 36, begins, "Grand Dieu, que vis les cieux se former sans matiere"

5-Quoted in Donald prater, A Ringing Glass the life of Rainer Maria Rilke (Oxford, 1986)

6-Alta Lind Cook, Sonnets of louise lobe (Toronto 1950)

7-Labe, Oeuvres poetiques.

8-Rainer Maria Rilke, "Narcissus" in Samtliche it erke, ed. Tilke -Archiv (Frank- furt am -Main 1955-57

9-Quoted in prater, Aringing Glass

10-Natalie Zemon Davis, "le Monde de i,imprimerie gumaniste: Lyon" in Histoire de l,edition francaise (paris, 1982)

11-George Steiner, Afer Bobel (Oxford, 1973)

12-paul de man Allegoties of Reading: Figural language in Rousseau

Nietzsche, Rilke, and proust (New Haven london 1979)

13-D.E luscombe, the Scool of peter Abelord the infuence of Abelard,s thought in the Early Scholastic period (Cambridge, 1969)

14-Quoted in Olga S. Opfell, the King james Tronslators (Jefferson, N.C 1982)

15-Ibid

16-Quoted ibid

17-Ibid

18-Rudyard Kipling "proofs of Holv Writ". in the Complete Works of Rudyord Kipling "Uncollected items". Vol. XXX Sussex Edition (London, 1939)

19-Alexander von Humboldt uber jie Verschiedenheit des menschlichen, quoted in Umberto Eco, La Ricerca della Lingua pefette (Rome Bari, 1993)

20-De Man, Allegories of Reading

□□□

القصـــة القصيرة

١- "مدير الثغرات - قصة الكاتب التركي الساخر مظفر إرغو

ت:عبد القادر عبد اللي

٢- حـرب أصحـاب (١٩٠١) - تـأليف راديار كيبلينـغ ،

ت..: توفيق الأسدي.

٣- البطة في الزجاجة، - قصة الكاتبة الألمانية : كاتيا لانغه ميللر

ت: عدنان حبال

٤- الحـظ - قصـة لمـارك تويـن،

ت: راتب مصطفى رسلان.

□

مـــدير الثغـــرات

قصة الكاتب التركي الساخر مظفر إزغو(١)

■ ترجمة عبد القادر عبد اللي ■

يجلس دائماً على الكرسي ذاته، في الزاوية ذاتها والقهوة ذاتها. شعره أشيب، وعلى عينيه نظارة ذات إطار غليظ، وكأنه برفيسور يلقي محاضرة من منبر. يقلب صفحات كتب ضخمة مكدسة على طاولة أمامه بشكل دائم. ولا تراه دون النارجيلة إلى جانب قدمه وكأس الشاي في متناول يده. يسحب نفساً من النارجيلة ، ويرشف الشاي ثم يغوص في رحلة عميقة بين صفحات كتبه ذات الجلود السوداء. لايرفع رأسه إلا عندما يأتيه أحد ما. لايؤخر مراجعيه كثيراً... غالباً مايقول لهم ما يجب قوله من ذاكرته.. جملته مختصرة: "اعمل كذا، ويتم الأمر".

يأخذ النقود من مراجعيه ويلقيها في علبة صفيح بجانبه ثم يغوص في كتبه مجدداً. يدعونه: "مدير الثغرات" لا أحد يعرف اسمه الحقيقي.. يدخل المواطن من باب القهوة مرتبكاً، ويسأل من يصادفه، أو النادل قائلاً:

-أين مدير الثغرات؟

وهم يشيرون بأصابعهم إلى الزاوية قائلين:

---

(١) واحد من أهم الساخرين الأتراك . من مواليد أضنة عام ١٩٣٣. عمل في مختلف الأعمال (نادلاً - عاملاً في البناء - غسالاً للأطباق - ممدداً للكهرباء، بائعاً للمياه الغازية في دور السينما- مدرساً للغة التركية) وهذا ما أكسبه خبرة حياتية واسعة.
فاز بجوائز تركية وعالمية كثيرة، ورافق الساخر التركي الكبير عزيز نسين في مجلة (آق بابا).. كتب الرواية والمسرحية وقصص الأطفال، والكبار، وهو متفرغ للكتابة منذ عام ١٩٧٩.

-ها هو.. إنه الجالس هناك ذو الشعر الأشيب..

اعتاد المواطنون مراجعته، يخاطبونه مباشرة: "ياحضرة المدير" ثم يحكون له مشكلتهم.

ليس لمدير الثغرات تعرفة محددة. يتقاضى أجره حسب حجم العمل والوضع المادي للمراجع.. كثير من الأحيان تقف عربة فخمة جداً أمام القهوة، ويهرع سائقها ليفتح الباب، وينزل منها رجل أنيق يتجه فوراً إلى مدير الثغرات، يراجعه فيما سيراجعه، ويذهب...

في يوم من الأيام، وقبل هذا بمدة طويلة، علم في البيت من زوجته أن خيري بيك حصل على قرض من المصرف، فلم يغمض له جفن في تلك الليلة. كان يتجول في أرجاء بيته وهو يقول:

-يالمرأة!. أنا أعرف وضع هذا الرجل جيداً. كيف يمنحه مصرف للدولة قرضاً؟

-من أين لي معرفة هذا؟ أنا سمعت من الناس.. وبحسب ماسمعته أن مقدار القرض مليون ليرة.

-يالطيف! ماذا تقولين؟ ياعالم ياهو، لايمكن منح هذا الرجل قرضاً بمقدار قرش واحد. إنه محتال.

بصعوبة بالغة صبّر نفسه حتى الصباح... إذا منح خيري قرضاً فهو يستطيع الحصول على مثله... أما إذا كان هنالك خطأ في الموضوع فيجب تصحيحه. لهذا راجع مدير المصرف أولاً:

-كيف منحتم خيري بيك قرضاً بمقدار مليون ليرة؟

-من حضرتكم؟

-أنا؟.. أنا مواطن ياسيدي...

عندئذ قلب المدير وجه وهو ينظر إليه، وقال:

-يبدو أنكم خالو شغل.

-لايا سيدي.. عندي شغل، ولكن الفضول دفعني.. وأنا كمواطن من حقي

معرفة هذا الأمر.. أنا أعرف أن خيري بيك حزبي، وأعرف كل تفاصيل وضعه، ولايمكن منحه قرضاً بمليون ليرة.

عندما قال المدير: "سنمنحه بعد شهر مليونين" قام مدير الثغرات ولم يقعد. كاد يمسكه مدير المصرف من ياقته، ويقول له: "مستحيل.. مستحيل" لكنه ضبط نفسه بصعوبة. لم يمسك المدير من ياقته، لكنه صرخ قائلاً:

-مستحيل.. مستحيل..

حتى إن زجاج نوافذ المصرف اهتز لقوة صوته.

قال مدير المصرف:

-لماذا تصرخ يارجل؟ عمل الرجل ما يجب عمله. مادخلي أنا؟ ومادخلك أنت؟

مادخلي، ومادخله هاا؟.. سَيُرِيَهُ.. هرع إلى بعض المستشارين الماليين من أصدقائه. تحدث إلى بعض المحاسبين.. لم يتلق من أحد جواباً شافياً.. العاصمة للأعمال المستعصية.. ركب الحافلة.. انتظر ثلاثة أيام مقابلة المدير العام.. قال له:

-ياسيدي!.. الوضع كذا وكذا..

سأله المدير العام:

-من أنتم؟

-أنا مواطن ياسيدي..

-هاا.. هكذا إذن؟ إقناع المواطن من صلب عملنا.

ضغط على الجرس. دخل المستخدم. قال المدير العام:

-اصطحب السيد إلى رئيس شعبة القروض ليقدم له المعلومات التي يريد.. وليعطه معلومات دقيقة.

ذهب مدير الثغرات إلى رئيس شعبة القروض. شرح رئيس الشعبة ساعة، وقرأ مقتطفات من النظام الداخلي مدة نصف ساعة، وفسّر قوانين أخرى لمدة ساعة أيضاً. لكن مدير الثغرات قال:

-لم أفهم ياسيدي!..

لم يملّ رئيس الشعبة، خاصة وأن هنالك أمراً من المدير العام. عاد من حيث بدأ. جعل مدير الثغرات يقرأ النظام الداخلي وتبادلا تفسير المواد مادة مادة.. لكن مدير الثغرات لم يفهم أيضاً.. لحظتئذ كان الدوام قد انتهى.. في اليوم التالي شطبا كل شيء وبدءا من جديد.. بعد ثلاثة أيام، كان مدير الثغرات قد تعلم نظام القروض وقوانينه رثغراتِه من لسان مسؤول.. حتى إنه لايستطيع أي محاسب أو مستشار مالي أو مدير بنك بصب على يديه ماء في هذا الموضوع...

هذا يعني أن شكاية خيري بيك من أساسها فارغة. إن أخذ خيري بيك للقرض مطابق لثغرات القانون ولا يو .د فيه أية مخالفة قانونية. والأكثر من هذا، يبدو خيري بيك مساهماً فعالاً في تحسين الوضع الاقتصادي للبلد، وهو رجل أعمال تُقبّل يداه.

لم يهدأ بعد عودته إلى بلده. جمع مايتعلق بقانون القروض، وقانون الإفلاس، وكل ما وقع تحت يده من قوانين وأنظمة تخصّ هذا الموضوع وأغلق على نفسه الباب.. بعد ستة أشهر وجد ثغرات بالقوانين والأنظمة لا تخطر ببال لا المدير العام ولا رئيس شعبة القروض. عندما كتبها وأرسلها للمدير العام تلقى مقابل كل ثغرة شكراً.

لم يمض زمن طويل... في أحد الأيام بوشر ببناء عمارة بثمانية طوابق فوق الساحة الخضراء في الحي الذي يسكنه.. اندهش مدير الثغرات، وقال: "ماهذا العمل؟".

دخل إلى موقع البناء، لم يجد أحداً لأن الوقت كان وقت راحة العمال. مرة أخرى لم يغمض له جفن حتى الصباح. يلتفت إلى هذه الجهة ويقول:

-يامرأة كيف حدث هذا؟

ثم يلتفت إلى الطرف الآخر ويقول:

-ياعالم، ياهوه، والله هذا مستحيل!..

بصعوبة انتظر الصباح.. كانوا قد بدؤوا العمل للتّو عندما دخل إلى موقع البناء، وقال لهم:

-أروني تاجر البناء!

قال أحد الرجال الواقفين هناك:

-تفضل، أنا..

-يا أخي هنا ساحة خضراء. كيف تنشئون بناء عليها؟

اغتاظ الرجل فوراً، وقال:

-من أنت؟ ولماذا تتدخل؟

-أنا مواطن... هل فهمت يا صديقي؟

-إذا كنت مواطناً، فاعرف حدود المواطنة. مما لاشك فيه أننا لاننشئ هذه العمارة بطوابقها الثمانية لأنفسنا، بل للمواطنين

-حسنٌ، ولكن المواطن هو المستفيد من الساحة الخضراء.

دفع الرجل مدير الثغرات بقفا يده قائلاً:

-يا لله... انقلع من هنا!.. الجدران كثيرة، اذهب واضرب رأسك بالجدار الذي تجده مناسباً..

هكذا إذن... ذهب إلى البلدية، وهناك إلى الدائرة الفنية:

-يا عالم، ياهوه.. أرجوكم.. في ساحة حارتنا الخضراء تبنى عمارة بثمانية طوابق!

قالوا:

-وما الغريب في هذا؟ إن ذاك البناء يبنى وفق القوانين النافذة.

-ياهوه.. كيف يبنى وفق القانون؟

-يبنى دون أية مخالفة للنظام.

-ياناس! في الدولة ما يدعى مخطط إعمار، وقانون إعمار...

قال أحد المسؤولين:

-اتعبتنا في العمار والإعمار.. اذهب إلى وزارة الإعمار واشتك..

من المؤكد أنه سيذهب، وإلا فلن يغمض له جفن. وسيشعر بضيق حتى في فراشه الناعم.. مرة أخرى ركب الحافلة باتجاه العاصمة... ومرة أخرى التقى

المديرين المسؤولين.. وعندما قال لهم إنه مواطن أولوه الاهتمام الكافي مشكورين.. موضوع جديد قد بدأ.. دورة جديدة ومحاضرة أخرى بالنسبة لمدير الثغرات، ولأن الإعمار لايشبه الإقراض فقد قضى أسبوعاً كاملاً وهو يتلقى شروحاً، ويطلع على قوانين وأنظمة في موضوع الإعمار..

هاااا.. يعني أن تاجر البناء كان على حق من الأرض إلى السماء عندما مسكني من ذراعي ورماني خارج ساحة الإنشاء. الرجل يستخدم الساحة الخضراء للبناء وفق القوانين والأنظمة النافذة، ولخدمة المواطنين، إنه إنسان لايغضب منه، بل على العكس، تقبل يداه، ويملأ حضنه بالنقود لأنه يقدم خدمة جلى للمواطنين.

بعد عودته إلى بلده، أغلق على نفسه باب غرفته.. بحث في قانون الإعمار، وقانون الإسكان، وأنظمة البلديات، وسجلات الدوائر الفنية، وقرارات المجالس البلدية.. طبيعي أن يكون هذا الأمر سهلاً. بعد أن عمل على هذا الموضوع سنة، كتب رسائل إلى وزارة الإعمار، وإلى رئيس البلدية، وراجع الدائرة الفنية، وأعطاهم فكرة عن ثغرات القانون التي يجهلونها. وفي كل مرة يقف مدير الدائرة الفنية ويأخذ مدير الثغرات بالحضن، ويقول له:

-الله يرضى عليك، لم نكن نعرف هذه الثغرة.

تلقى من العاصمة عن كل رسالة كتبها شكراً.. أصبح مدير الثغرات الرجل الأول في معرفة ثغرات قانون الإعمار..

بعد هذا.. في أحد الأيام، اهتم في قضية تصدير غير قانونية.. نعم لم تكن قضية التصدير هذه قانونية ولكنه على علم من المسؤولين أن لقانون التصدير ثغرات.. لم يهدأ أيضاً.. اهتم به.. اتصل بأكبر خبراء التصدير اللاقانوني وأخذ فكرة عن ثغرات هذا القانون كافة.

لم ييئس مدير الثغرات.. أينما وجد قضية احتيال كان يلاحقها كمواطن يعرف واجبه حتى يصل إلى نهايتها... أخيراً امتهن مهنة جديدة جداً.. أصبح مدير الثغرات.. والآن يعرف ثغرات القانون أكثر من أي شخص آخر..

حتى إنه -على ذمة القائلين- كان يتلقى رسائل من الوزارات يسألونه: "أي ثغرات توجد في القانون الفلاني؟".

□□□

حرب "أصحاب"[1] (١٩٠١)

تأليف: رادیار كيبلنغ

■ ترجمة: توفيق الأسدي ■

جواز مرور؟ جواز مرور؟ جواز مرور؟ لديّ مسبقاً جواز مرور يسمح لي بالذهاب بالسكة الحديدية من كورنشتات إلى إشتلنبوش، حيث توجد الأحصنة، وحيث سيتم دفع حسابي وصرفي من الخدمة، ومنها سأعود إلى الهند. أنا فارس من "غورغاون ريسالا" (فوج الخيالة)، فوج خيالة البنجات الواحد والأربعين بعد المائة. لا تحسبني واحد من أولئك "الكفيريين"[2] السود، فأنا من "السيخ"[3]: فارس من فرسان الدولة. ألا يفهم "الصاحب- الملازم الأول" لغتي؟ أليس هناك من "صاحب" واحد في هذا البلد للذي اخترعه الشيطان، والذي لاتجد فيه دقيقاً ولازيتاً ولا بهارات ولا فلفلاً أحمر ولا احتراماً يُبذل لشخص من السيخ؟ ألا من عون؟... الحمد لله، ها هو "صاحب" كهذا هنا! حامي الفقراء! مولود سماوي! قولوا لـ "الصاحب -الملازم الأول" الشاب إن اسمي هو "أومر سينغ". أنا -أعني كنت- خادماً لـ "كوربان صاحب"، المتوفي الآن. ولديّ جواز مرور لأذهب إلى إشتلنبوش، حيث توجد الأحصنة. لاتجعله يحسبني واحداً من أولئك الكفيريين

---

(١) "أصحاب": جمع "صاحب" وهو لقب بمعنى "سيد" يخاطب به الهنود شخصاً أوربياً ذا مكانة اجتماعية أو منصب رئيسي (قاموس المورد). وكلما وردت كلمة "صاحب" أو "أصحاب" في هذه القصة فهي تعني هذا المعنى بالذات دون غيره.. (المترجم)

(٢) الكفيري: من الشعوب الناطقة بلغة "البانتو" في جنوب أفريقيا. (قاموس المورد).

(٣) السيخ: معتنقو ديانة هندية موحّدة نشأها حوالي عام (١٥٠٠) ب.م. هندوسي متأثر بالإسلام، ويتميز السيخ برفضهم الوثنية والعزل الطبقي (قاموس المورد).

السود!... أجل، سأجلس قرب هذه العربة حتى يشرح المولود السماوي الأمر لـ "الصاحب- الملازم الأول" الشاب الذي لايفهم لغتنا.

•

أي أوامر؟ ألن يعوقني "الصاحب- الملازم الأول" الشاب؟ حسناً! سأذهب إلى إشتلنبوش بالقطار التالي؟ حسناً! هل سأذهب إلى إشتلنبوش بالقطار التالي؟ حسناً؟ سأذهب مع المولود السماوي؟ إذن في هذا اليوم، أنا خادم المولود السماوي. هل يمكن للمولود السماوي أن يجلب شرف حضرته إلى مقعد؟ هاهي عربة فارغة: سأنشر بطانيتي فوق إحدى الزوايا هكذا- فالشمس حارة، رغم أنها ليست حارة شأن شمس بنجابنا في شهر أيار (مايو). سأرفعها عالياً هكذا، وسوف أرتب هذا القش هكذا، حتى يجلس "الحضرة" مرتاحاً وحتى يرسل الله لنا قطاراً متجهاً إلى إشتلنبوش...

أيعرف "الحضرة" البنجاب؟ لاهور؟ أمريتسار؟ أتاري ربما؟ قريتي في الشمال عبر الحقول على مسافة ثلاثة أميال من أتاري، قرب المنزل الأبيض الذي نسخه عن مكان معين يخص الملكة العظيمة شخص يسمى- لقد نسيت الاسم- هل يستطيع "الحضرة" تذكره؟ سردار ديال سينغ أتاريوالا! أجل هذا هو اسم الرجل، ولكن كيف يعرف "الحضرة"؟ لقد ولد وترعرع في الهند، أليس كذلك؟ أوه! هذه مسألة مختلفة تماماً. كانت مرضعة "الصاحب" امرأة من "سورتي" من ناحية بومباي؟ يا للأسى! كان يجب أن تكون امرأة من داخل البلاد فأولئك يكن عادة مرضعات قويات. لا أرض كالبنجاب. ولا شعب كالسيخ. اسمي "أومر سينغ"، أجل. عجوز؟ أجل. فارس فقط بعد كل هذه السنوات؟ أجل. انظر إلى بزتي، إن كان "الصاحب" يشك في ذلك. لا، لا، "الصاحب" ينظر عن كثب. لقد نزعت كل علامات الرتبة عنها منذ زمن طويل، ولكن -هذا صحيح- ليست بزتي من القماش العادي الشائع الذي يستعمله الفرسان لمعاطفهم، و -لـ "الصاحب" عينان ثاقبتان - فالعلامة السوداء هي ماتتركه السلسلة الفضية حين ترتدى لفترة طويلة على الصدر. أيقول "الصاحب" إن الفرسان لايرتدون سلاسل فضية؟ لا. ألا يرتدي الفرسان وسام الهند البريطاني؟ لا. لابدّ أن "الصاحب" كان في شرطة البنجاب. أنا لست فارساً، ولكني كنت خادماً لـ "صاحب" منذ عام تقريباً: حمالاً وخادماً وكناساً،

أي واحد من هؤلاء الثلاثة وجمعيهم. أيقول "الصاحب" إن السيخ لايقبلون أداء الخدمات الوضيعة؟ صحيح، ولكني فعلتها لأجل "كوربان صاحب" -كوربان صاحبي أنا- الذي مات منذ ثلاثة أشهر.

•

شاب بوجه أميل إلى الخضرة -له عينان زرقاوان، يطفر على قدميه حين يكون مسروراً، ويطقطق بأصابعه. كان هذا هو شأن أبيه من قبل، وكان ذاك نائب مفوض في أيام أبي حين كنت فارساً في الغورغاون رِيسالا. أبي؟ "جوالا سينغ". سيخي أصيل. لقد قاتل الإنكليز في "سوبروان" وحمل العلامة حتى وفاته. لذلك كنا مرتبطين كأنما برابطة الدم، أنا و"كوربان صاحبي". أجل. كنت فارساً في البداية، لا، لقد رقيت إلى "لانس- دوفادار"، على ما أذكر، وأعطاني أبي حصاناً كميتاً من تربيته في ذلك اليوم. وقد كان "بابا" (Baba) آنئذ صغيراً لايزال جالساً على جدار قرب ساحة الاستعراض مرتدياً "آيا" ayah- كلها بيضاء أيها "الصاحب"- يضحك في نهاية تدريباتنا. وقد تحادث أبوه وأبي معاً، وأومأ أبي إليّ، فترجلت، ووضع يده في يدي- لقد مضت الآن ثمانية عشر عاماً، خمسة وعشرون، سبعة وعشرون عاماً -كوربان صاحب- كوربان صاحبي أنا! أوه، لقد أصبحنا صديقين عظيمين بعد ذلك! لقد سنّن على مقبض سيفي كما يقول المثل. كان يناديني بـ "أومر سينغ الكبير": "بووا أوموا سينغ"، فهو لم يكن قادراً على الكلام على نحو واضح بعد. كان طوله بهذا الارتفاع فحسب، أيها "الصاحب"، من أسفل هذه العربة، ولكنه كان يعرف كل الفرسان بالاسم: كل واحد منهم.. وقد ذهب إلى انكلترا وأصبح شاباً، ثم عاد، يطفر قليلاً في مشيته، ويطقطق بأصابعه: عاد إلى فوجه الخاص وإليّ. لم يكن قد نسي لغتنا ولا عادتنا. كان واحداً من "السيخ في أعماقه أيها "الصاحب". كان غنياً وكريماً وعادلاً، وصديقاً للفرسان الفقراء، حاد البصر، مرحاً و لامبالياً. أستطيع أن أحكي حكايات بحالها عنه في سنواته الأولى. ماكان ليخفي عني إلاّ النزر اليسير. كنت "أومر سينغ" خاصته، وحين نكون على انفراد كان يناديني بـ "أبي" وكنت أناديه بـ "ابني". أجل، هكذا كنا نتخاطب. كنا نتحدث بحرية معاً حول كل شيء: الحرب والنساء والمال والتقدّم، وكل موضوع آخر.

تحدثنا عن هذه الحرب أيضاً، قبل أن تندلع بوقت طويل. كان هناك الكثير

من عمال الإسطبلات والباعة الجوالين مع قلة من "الباثان" (Pathan) في هذا البلد، وخاصة في مدينة "يوناسباغ" (جوهانسبرغ)، وكانوا يرسلون أسبوعياً أنباء تقول إن "الأصحاب" كانوا قابعين دون أسلحة تحت نعال البوير، وكيف أن المدافع الكبيرة قد نقلت عبر الشوارع ليبقى "الأصحاب" منظمين؛ وكيف أن "صاحبا" يدعى "أيغير صاحب" (إدغار؟) قد قتل بدعابة من قبل البوير. أيعرف "الصاحب" كيف أننا نحن الهنود نسمع بكل ما يجري على الأرض؟ لم يُصل مدفع واحد في "يوناسباغ" ولم يصل صداه إلى الهند خلال شهر واحد. "الأصحاب" أذكياء جداً.، ولكنهم ينسون أن ذكاءهم قد أوجد "الدك" (البريد)، وأنه لقاء "آنة"([٤]) واحدة أو اثنتين تصبح كل الأشياء معروفة. نحن الهنود أصغينا وسمعنا وتساءلنا. وحين أصبح الأمر مؤكداً، كما أفاد الباعة الجوالون وبائعوا الخضار، بأن "الأصحاب" في "يوناسباغ" أضحوا عبيداً للبوير، فقد طرح لبعض منا الأسئلة وانتظر العلامات. أخطأ آخرون بيننا معنى تلك العلامات. لماذا أيها "الصاحب" تلك الحرب الطويلة في "التيراه"! عرف كوربان صاحب هذا الأمر وتحدثنا فيه. قال: "لا داعي للعجلة. في الوقت الحاضر سنحارب، وسنحارب من أجل الهند كافة في ذلك البلد حول "يوناسباغ". هنا قال الحقيقة. ألا يوافق "الصاحب"؟ تماماً. إنه لأجل الهند يحارب "الأصحاب" في هذه الحرب. لا تستطيعون أن تسودوا في مكان وأن تخدموا في آخر. إمّا أن يكون عليكم أن تسودوا في كل مكان أو تطيعوا في كل مكان. لا يجعل الله الأمم ringstraked صحيح- صحيح- صحيح!

وهكذا نضجت الأمور: خطوة في كل مرة. لم يعن الأمر شيئاً لي باستثناء أني أعتقد- و "الصاحب" يرى ذلك أيضاً، أليس كذلك؟ -إنه من الحماقة أن تؤسس جيشاً وتحطم قلبه من العطالة لماذا لم يرسلوا في طلب رجال "التوتشي" -رجال "التيراه" ورجال "البونر"؟ حماقة، ألف مرة. ولكنا استطعنا جميعاً القيام بالأمر بمنتهى السهولة.

ثم جرى في أحد الأيام أن أرسل "كوربان صاحب" ورائي وقال: هوه، دادا، أنا مريض، وقد منحني الطبيب إجازة لأشهر كثيرة. "ثم غمزني وقلت: "سأحصل على إذن وأمرّضك يابني. هل أحضر بزتي؟ "قال: "نعم، وسيفاً لرجل مريض حتى

---

[٤] آنة: وحدة النقد السابقة في بورما الهند وباكستان، تساوي ١/١٦ من الروبية (قاموس المورد).

يتكئ عليه. سنذهب إلى بومباي، ومن هناك سنركب البحر إلى بلد "الأحباش" (الزنوج). "انتبه لذكائه! كان الأول بين رجالنا كافة في الأفواج الأهلية الذي يحصل على إجازة مرضية ليأتي إلى هنا، والآن لن يدعوا ضباطنا يرحلون، سواء كانوا مرضى أو معاقين، إلا إذا وقعوا على صك بألا يشاركوا في هذه اللعبة الحربية في طريقهم [إلى الوطن] ((٥)). ولكنه كان ذكياً. لم تكن هناك حتى همسة عن الحرب حين نال إجازته المرضية. وقد أتيت معه أيضاً؟ بكل تأكيد. ذهبت إلى كولونيلي [عقيدي]، وبينما كنت جالساً على الكرسي (أنا- أعني كنت- أحمل تلك الرتبة التي تسمح لي بالجلوس على كرسي خلال مخاطبتي للكولونيل -قلت: "ابني مريض. امنحني إجازة لأني مسنّ ومريض أيضاً".

فقال الكولونيل الذي جعل للكلمة معنيين مزدوجين بين الإنكليزية ولغتنا: "نعم، أنت بالفعل سيخ". [زواج هنا بين كلمتي sikh - sick]، ثم نعتني بالشيطان العجوز -مزاحاً كما قد يمازح جندي جندياً آخر -وقال إن "كوربان صاحب" خاصتي كان كذاباً فيما يخص صحته (وكان هذا صحيحاً أيضاً)، وأخيراً نهض وصافحني وأمرني بالذهاب وبأن أعيد "صاحبي" سليماً من جديد. "صاحبي" سليماً من جديد: يا لحسرتي!

وهكذا مضيت إلى بومباي مع "كوربان صاحب"، ولكن هناك، ولدى مشاهدته "حمى الاستدماء البولي"، فإن "وجيب علي"، حمّاله، توقف وقال إن أمه قد ماتت. ثم قلت لـ "كوربان صاحب": "وما للفرق لو نقصنا مسلماً واحداً؟ أعطني مفاتيح الصندوق، وسوف أحضر القمصان البيض لأجل العشاء". ثم ضربت "وجيب علي" خلف فندق واتسونز ضرباً موجعاً، وفي تلك الليلة حضّرت أمواس حلاقة "كوربان صاحب". أقول أيها "الصاحب" إني أنا السيخي من "خالسا"، الرجل الذي لايقصّ شعره ولحيته، قد حضّرت أمواس "كوربان صاحب". ولكني لم أكن أرتدي بزتي حين فعلت ذلك. ومن ناحية أخرى، فإن "كوربان صاحب" قد استأجر لي، على ظهر الباخرة، قمرة مشابهة لقمرته من كل النواحي؛ وكان من شأنه حتى أن يعيّن لي خادماً. وقد تحدثنا على أمور كثيرة في طريقنا إلى هذا البلد. حكى لي "كوربان صاحب" عن رأيه في مجرى الحرب. قال: "لقد أخذوا المشاة ليحاربوا

(٥) العبارات الواردة ضمن هذه الأقواس [ ] هي من وضع المترجم.

الفرسان، وهم سيظهرون الرحمة تجاه حماقة هؤلاء البوير لأنهم يعتقدون أنهم من البيض. " قال: "هناك خطأ واحد فقط في هذه الحرب، وهو أن الحكومة لم تستخدمنا نحن، بل جعلتها حرب "أصحاب" بكل معنى الكلمة. وهكذا سيقتل رجال كثيرون ولن يكون هناك ثأر". كلام صحيح -كلام صحيح! وقد جرى ما تنبأ به "كوربان صاحب".

ثم وصلنا إلى هذا البلد، وحتى كيب تاون عبر ذلك الزمان هناك، وقال "كوربان صاحب": "احمل الأمتعة إلى الكوخ الكبير وسوف أبحث عن عمل ملائم لرجل مريض". ارتديت البزة الملائمة لرتبتي وذهبت إلى الكوخ الكبير المسمى "مارون نيهال سين" (ماونت نلسون)، ووضعت الأمتعة الثقيلة في ذلك المكان المنخفض المعتم -هل هو معروف لـ "الصاحب"؟ -كان قد سبق له أن امتلأ بالسيوف وأمتعة الضباط. أصبح أكثر امتلاء الآن وذلك بمجموعات الرجال الموتى جميعاً! كنت حريصاً على أخذ إيصال بكل القطع الثلاث. أحفظها في حزامي. يجب أن تعود إلى البنجاب.

حالاً جاء "كوربان صاحب"، يطفر بخفة ونشاط، وكانت تلك علامة أعرفها، وقال: نحن مولودان في ساعة حظ. سنذهب إلى إشتلنبوش للإشراف على شحنة من الخيول. "تذكر أن "كوربان صاحب" كان قائد سرية خيالة في "غورغاون ريسالا"، وكنت أنا "أومر سينغ". لذلك قلت وأنا أحادثه كما نفعل -كما كنا نفعل- حين لايكون أحد إلى القرب منا: "أنت سائس خيل وأنا قاطع حشائش، ولكن أهذه ترقية يابني؟" ضحك من هذا الكلام وقال: "هذه هي الطريق نحو الأمور الأفضل. اصبر يا أبي". (أجل، كان يناديني بأبي حين لايكون أحد إلى القرب منا) . لن تنتهي هذه الحرب غداً ولا اليوم الذي يليه. لقد رأيت "الأصحاب"، الجدد، هكذا قال، "وهم آباء البومة.... جميعهم.... جميعهم...... جميعهم! ".

وهكذا مضينا إلى إشتلنبوش حيث الخيول. وراح "كوربان صاحب" يقوم بأعمال الخدم في تلك المهمة. وكان الأمر كله يدار دون تفكير مسبق من قبل "أصحاب" جدد لايعلم إلاّ الله من أين هم، وهؤلاء لم يروا في حياتهم خيمة تنصب أو وتداً يثبت. كانوا ممتلئين بالحماسة إنما يخلون من المعرفة. ثم جاء بالتدريج أولئك الباثان من الهند -كانوا أشبه بتلك الجوارح التي هناك أيها "الصاحب" -فهم

يلحقون المذابح دوماً. ثم وصل إشتلنبوش بعض السيخ- رغم أنهم من الموزبي- وبعض الرجال السعادين من مدارس. جاؤوا مع الخيول. والله أعلم مافعله الجيش بها، إلاّ إذا كانوا قد أكلوها نيئة. كانوا يستخدمون الجياد كما تستخدم المحظية الزيت: باليدين كلتاهما. كانت تلك الجياد في حاجة إلى الكثير من الرجال. وقد عيّنني "كوربان صاحب" قائداً (ويالها من قيادة لي!) على بعض أولئك الأحباش ذوي الرؤوس الصوفية الذين كانوا ملمسهم وظلهم تلوّث. كانوا شديدي النهم، ينامون على بطونهم ويضحكون دون سبب. تماماً كالحيوانات. كان بعضهم يدعى "الكفيريين الحمر"، ولكنهم كانوا جميعاً من الكفيريين: قذارة لا توصف. علمتهم السقاية والعلف والتنظيف والفرك. أجل كنت مراقباً على عمل الكناسين- "جيمادار الميهاتار" (رئيساً لمجموعة من رجال التنظيفات)، وقد كان "كوربان صاحب" في منصب أفضل قليلاً ولفترة دامت خمسة أشهر! هذا وقد جرت الحرب كما توقع "كوربان صاحب". ذُبح رجالنا الجدد ولم يثأر لهم أحد. كانت حرب حمقى مسلحين بأسلحة السحرة. مدافع تذبح من مسافة مسيرة نصف يوم ورجال يسيرون- كونهم جدداً- كالعميان بين الأعشاب الطويلة ويقادون كالقطيع من قبل البوير! أما فيما يخص مدينة إشتلنبوش، فلست "صاحباً"، بل مجرد رجل من السيخ. كنت سأنزل جماعة واحدة من "الغورغاون ريسالا" إلى تلك المدينة -جماعة صغيرة فحسب- وكنت سأربّي تلك المدينة حتى يتعلم رجالها كيف يقبلون ظل حصان الحكومة على الأرض. يوجد الكثير من "الملاّوات" (القساوسة) في إشتلنبوش. كانوا يعظون بـ "الجهاد" ضدنا. هذا صحيح: كان المعسكر كله يعرف ذلك. وكانت معظم المنازل مسقوفة بالقش! حرب حمقى بالفعل!

في نهاية الأشهر الخمسة قال "كوربان صاحبي" الذي أضحى نحيلاً: "جاءت المكافأة. سنتجه نحو الجبهة بالجياد غداً، وما أن نصبح بعيدين، سأكون مريضاً إلى حد لا أستطيع معه العودة. جهّز الأمتعة". وهكذا انطلقنا مع بعض "الكفيريين" المكلفين برعاية الجياد الجديدة لفوج من الأفواج وصل بسفينة. وفي اليوم الثاني لنا في أحد القطارات، وحين كنا نسقي الخيل في مكان مقفر ليس فيه أي نوع من أنواع السوق، فقد انسلّ من بين الخيول شخص يسمى "سيكندر خان" وهو "جيمادار سايس" (رئيس ساسة الخيل) في إشتلنبوش. وكان بالخدمة فارساً في فوج من أفواج الحدود. قرّعه "كوربان صاحب" تقريعاً شديداً على فراره من الخدمة، ولكن

ذلك الباثان رفع يديه كأنما ليعذر نفسه، ولان قلب "كوربان صاحب" وضمّه إلى خدمتنا. وهكذا أصبحنا ثلاثة. "كوربان صاحب" ورجل من السيخ و "ساغ" (كلب). ولكن الرجل قال عن حق: نحن بعيدانِ عن وطننا وكلانا خادم للراجا [أمير هندي]. فلنتهادن حتى نرى الإندوس مجدّداً. كنت قد أكلت من الطبق نفسه الذي أكل منه سيكندر خان: لحم عجل أيضاً ولا أبالي البتة! قال في الليلة التي سرق فيها بعضاً من لحم الخنزير في علبة صفيح من خيمة إطعام إن كتابه -القرآن- يقول إن من ينخرط في حرب مقدسة يحق له التحرر من بعض الالتزامات الشعائرية. واه! لم يكن فيه دين بقدر ما يستطيع رأس السيف أن يلتقط من السكّر والماء عند العماد. لقد سرق لنفسه حصاناً من مكان عسكر فيه فوج جديد من الأغرار. كما تدبرت لنفسي فرساً رمادية هناك. كانوا يدعون جيادهم تسرح كثيراً تلك الأفواج الجديدة.

كان من شأن بعض الأفواج الوقحة أن تخلصنا جيادنا على الطريق. كانوا يبرزون الوثائق الرسمية وطلبات مصادرة الجياد، وكادوا مرة أو مرتين أنْ يفكوا العربات، ولكن "كوربان صاحب" كان حكيماً، وأنا لست بالأحمق إجمالاً. على الجبهة لا تجد الكثير من الأمانة. من الجدير بالملاحظة أنه كانت هناك مجموعة من لصوص الخيول العنيدين؛ "أصحاب" طوال القامة ورشيقون يتكلمون عبر أنوفهم في معظم الأحيان، ويقولون في كل المناسبات: "أواه يا للجحيم!" وهذا يعني بلغتنا "جهنم كو جاو". كان كل رجل منهم يضع ورقة كرمة على بزته، وكانوا يركبون أحصنتهم مثل "الراجبوت". لا، بل كانوا يركبونها كالسيخ: كانوا يركبون كالأستراليين. كان الأستراليون الذين قابلناهم لاحقاً يتكلمون أيضاً عبر أنوفهم ليس بالقليل، وكانوا جميعاً سمراً بعيون رمادية صافية وأهداب ثقيلة كما الجمال- رجال ممتازون- نوع جديد من "الصاحب" بالنسبة إليّ. كانوا يقولون في كل المناسبات: "لاخوف"، وهذا يعني في لغتنا "دورو موت" (لاتخف)، لذلك دعوناهم "دورو موت". كانوا رجالاً سمراً طوال القامة، رجالاً ممتازين جداً، ذوي حرارة وغضب، ويشنّون الحرب على أنها حرب، ويشربون الشاي كما تشرب الكثبان الرملية الماء. لصوص؟ قليلاً أيها "الصاحب". لقد أقسم لي سيكندر خان- وهو ينتمي إلى عشيرة من لصوص الجياد تعود إلى عشرة أجيال- أقسم أن الباثاني مجرد طفل رضيع في سرقة الجياد بالمقارنة مع "الدورو موت". لا يستطيع

"الدورو موت" السير على أقدامهم إطلاقاً. إنهم كالدجاج على الطرقات العامة. لذلك كان عليهم أن يحصلوا على جياد. رجال ممتازون عن حق، مع توق عادل إلى الحرب. آه- "لاخوف" يقول "الدورو موت". لقد رأوا مدى قيمة "كوربان صاحب". لم يطلبوا منه أن يكنس الإسطبلات. وماكانوا يدعونه يرحل بأي حال من الأحوال. لقد أحلّوا محل أحد قادة مجموعاتهم الذي أصيب بالحمى، في يوم طويل في بلد مليئة بالجبال الصغيرة: مثل "فم [ممر] خيبر". وحين عادوا في المساء، قال: الدورو موت": "أيها الخادم! هذا رجل. اسرقه! لذلك سرقوا "كوربان صاحبي" كما قد يسرقون أي شيء آخر كانوا في حاجة إليه، وأرسلوا الضابط المريض إلى إشتلنبوش بدلاً عنه. وهكذا عاد "كوربان صاحب" إلى مكانته الحقيقية وأصبحت حمّاله وأصبح سيكندر هان طبّاخه. كان القانون صارماً بأن هذه هي "حرب أصحاب"، ولكن لم يكن هناك أمر يقضي بألاّ يركب الحمال والطباخ مع "صاحبهما" -ولم يكن لدينا ما نرتديه عدا بزّتينا. وقد تجولنا في أنحاء هذا البلد الملعون، حيث لاتجد سوقاً ولادقيقاً ولازيتاً ولا بهارات ولا فلفلاً أحمر ولا حطباً. لاشيء سوى الذرة النيئة وبعض البقر. لم تجر معارك كبيرة كما رأيت، ولكن جرى الكثير من إطلاق نار المدافع. حين نكون كثرة، كان البوير يخرجون حاملين القهوة لتحيتنا وإبراز "البيروانا" (التصاريح) التي منحها إياهم جنرالات إنكليز حمقى مرّوا بتلك الطريق من قبل، لتشهد بأن هؤلاء مسالمون حسنو السلوك. وحين نكون قلة، كانوا يختبئون خلف الصخور ويطلقون علينا النار. والآن كان الأمر يقول إن هؤلاء من "الأصحاب" وأن هذه حرب "أصحاب". حسناً! ولكن كما أفهم أنا الأمر، فإنه حين يذهب "الصاحب" إلى الحرب، يرتدي هذا ملابس الحرب، ولن يشارك في تلك الحرب إلاّ من يرتدي تلك الملابس. حسناً. هكذا أفهم الأمر أنا أيضاً. ولكن هؤلاء الناس كانوا أشبه بمن هم في بورما أو شأن Afridis. كانوا يطلقون النار حسب رغبتهم، وحين يكونوا في حالة من الضيق، كانوا يخفون البندقية ويبرزون "التصاريح" أو يقبعون في منزل ويقولون أنهم من المزارعين. مثل هؤلاء المزارعين هم من قضى على قوات مدارس في هلينداتالون في بروما! مثل هؤلاء المزارعين هم من ذبح "كافانياري صاحب" والأدلاء في كابول! لقد روّضنا أولئك الرجال، هذا أكيد- خمسة عشر، بل عشرون ذات صباح دفعوا من الشرفة في بالا هيسار. تطلعت إلى أن يتذكر "جونغ -إي- لا صاحب" (القائد

العام) الأيام الغابرة، ولكن لا. كان الناس كلهم يطلقون علينا النار في كل مكان، وهو يصدر البيانات التي تقول إنه لن يحارب ضد الشعب، بل سيحارب جيشاً معيناً، ولكن ذاك الجيش كان في الحقيقة كل السكان من البوير الذين يرتدون من البزات [العسكرية] مايكفي لتغطية العورة. حرب حمقى من البداية إلى النهاية؛ وإنه لأمر واضح أن من يقاتل يجب أن يشنق إذا قاتل ببندقية في يد و "تصريح" في الأخرى، كما فعل هؤلاء الناس جميعاً. ومع ذلك فإننا، حين نال أولئك الناس كفايتهم في ذاك الحين، استقبلناهم بشرف ومنحناهم التصاريح وأنعشناهم وأطعمنا زوجاتهم وأطفالهم، وعاقبنا بشدة جنودنا الذين استولوا على طيورهم. لذلك كان لابدّ من القيام بالعمل ليس مرة واحدة مع عدد قليل من الموتى، بل ثلاث أو أربع مرات. تحادثت كثيراً مع "كوربان صاحب" حول هذا الأمر، وكان يقول: "إنها حرب "أصحاب". هذه هي الأوامر". وفي إحدى الليالي، حين كمن سيكندر خان خارج حدود المعسكر مع سكينه، وأراهم كيف يكون العمل على الحدود، فقد ضربه "كوربان صاحب" بين عينيه وكاد يكسر له رأسه. ثم تحدث سيكندر خان إليه وقد وضع ضمادة فوق عينيه، حتى لقد بدا كجمل مريض، مايقرب من نصف مسيرة، وقد كان أكثر حيرة مني، وأخذ على نفسه عهداً أن يعود إلى إشتلنبوش. ولكن "كوربان صاحب" أسرّ إليّ أنه كان علينا أن نفلت السيخ والغورخا Gurkha على أولئك الناس حتى يستسلموا وجباههم في التراب. فالحرب لم تكن من ذلك النوع الذي يفهمونه.

هل كانوا يطلقون النار علينا؟ بكل تأكيد كانوا يطلقون النار من منازل مزينة بالعلم الأبيض. ولكن حين عرفوا عادتنا، كانت أراملهم تبعث بالرسائل مع رسل من "الكفيريين"، وسرعان ما يتوقف إطلاق النار. "لاخوف! " كان البوير الذين تعاملنا معهم يحملون "تصاريح" وقعها جنرالات مجانين يشهدون فيها بأن هؤلاء مخلصون للدولة. كانت لديهم أيضاً بنادق ليست بالقليلة، وكان يخبئونها في أسقف المنازل. بكت النساء كثيراً حين كنا نحرق مثل تلك المنازل، ولكنهم ما كنّ ليقتربن كثيراً بعد أن تكون النيران قد وصلت إلى السقف المصنوع من القش، خشية الطلقات المتفجرة. نساء البوير ذكيات جداً. أذكى من الرجال. هل البوير أذكياء؟ لا، لا، أبداً! بل "الأصحاب" هم الحمقى! وحتى يحافظوا على شرفهم يكون على "الأصحاب" أن يقولوا إن البوير أذكياء، ولكن حماقة "الأصحاب" الرائعة هي التي

جعلت البوير أذكياء. كان يجب على "الأصحاب" إرسالنا نحن لنلعب تلك اللعبة.

ولكن "الدورو موت" أبلوا بلاء جيداً. لقد تعاملوا بإخلاص مع كل تلك البلاد- ليس كما كان من شأننا نحن الهنود أن نكون قد فعلنا- ولكنهم لم يكونوا حمقى تماماً. في إحدى الليالي حين كنا قابعين فوق قمة تل في البرد، رأيت من بعيد نوراً في منزل يضاء لفترة سدس ساعة ثم يختفي. في وقت آخر ظهر مجدداً ثلاث مرات خلال جزء من اثني عشر جزءاً من الساعة. وقد جعلت "كوريان صاحب" يرى ذلك، إذ كان ذلك منزلاً تم استثناؤه، لأن أصحابه كان معهم الكثير من "التصاريح" وأقسموا ولاء الإخلاص عند معلاق ركابنا. قلت لـ "كوربان صاحب": "أرسل نصف جماعة يا بني ودمّر ذلك المنزل. إنهم يرسلون الإشارات إلى أخوتهم. "وقد ضحك وهو مضطجع هناك وقال: "لو أصغيت إلى حمالي أومر سينغ لما بقيت عشر منازل في كل هذه البلاد". قلت: "وما الحاجة إلى أن تترك ولو منزلاً واحداً؟ هذا أمر مشابه لما حدث في بورما. إنهم مزارعون اليوم ومقاتلون غداً. فلنعاملهم كما يستحقون". ضحك والتوى على نفسه في بطانيته، ورحت أراقب النور البعيد في المنزل حتى بزغ النهار. لقد خدمت على الحدود في ثماني حروب علاوة على بورما. الحرب الأفغانية الأولى، الحرب الأفغانية الثانية، حرباً "محسود وزيري" (هذه أربع)، حربا الجبل الأسود، إن كنت أتذكر على النحو الصحيح، ثم حرب المالاكاند وحرب التيراه. لا أضع في الحسبان حرب بورما أو بعض الأمور الصغيرة. وأنا أعرف متى يرسل منزل إشارات إلى آخر.

دفعت سيكندر خان بقدمي وقد رأى الإشارات أيضاً. قال: "أحد البوير الذي جلب اليقطين أمس إلى جماعة الإطعام، ذلك اليقطين الذي قليته الليلة الماضية، يعيش في ذلك المنزل". قلت: "كيف تعرف؟ " قال: "لأنه غادر المعسكر راكباً من طريق أخرى، ولكني لاحظت كيف أن حصانه كان يعانده عند منعطف الطريق. وقبل أن يهبط النور انسللت من المعسكر لأجل صلاة المغرب مع منظار "كوربان صاحب"، ومن تلة صغيرة رأيت الحصان متعدد الألوان لبائع اليقطين ذاك يسرع إلى ذلك المنزل". لم أقل شيئاً، ولكني أخذت منظار "كوربان صاحب" من يديه المدهنتين ونظفته بمنديل حريري وأعدته إلى علبته. لقد حكى لي سيكندر خان أنه كان أول رجل في "وادي زينب" يستخدم المنظار- وقد وضع حداً لنزاعين دمويين خلال إجازة من ثلاثة أشهر. ولكنه كان كاذباً خلاف ذلك.

في ذلك اليوم أرسل "كوربان صاحب" مع حوالي عشرة فرسان ليستكشف الأرض التي سيقام عليها معسكرنا. كان "الدورو موت" يتحركون ببطء في ذلك الحين. كانوا مثقلين بالحبوب والعلف والعربات، وكانوا يتمنون كثيراً لو استطاعوا تركها كلها في بلدة من البلدات ومتابعة المسيرة خفيفين للقيام بالعمل الملحّ. لذلك بحث "كوربان صاحب" عن طريق مختصرة لهم، تبعد قليلاً عن خط المسيرة. وقد قطعنا اثني عشر ميلاً أمام القسم الرئيسي من القوات، ووصلنا إلى منزل تحت تلة مشجرة، لها واد صغير شديد الانحدار يسمى "دونغا"، إلى الخلف من المنزل، وله من أمامه بناء عتيق من الحجارة المكومة يسمونه "كرال" [زريبة]. كانت شجيرتان من الشوك تنموان على جانبي الباب، مثل شجيرات السنط [الصمغ]، وكانتا مغطاتين بزهور ذهبية اللون، والسقف كله كان من القش. أمام المنزل كان واد من الحجارة يصعد إلى هضبة أخرى مغطاة بالشجيرات. كان هناك رجل عجوز في الشرفة، رجل عجوز بلحية بيضاء وثؤلول على الجانب الأيسر من عنقه، وامرأة بدينة لها عينا خنزير وفك خنزير، وشاب طويل القامة يخلو من العقل. كان رأسه أقرع، ليس أكبر من برتقالة، وكان مرض ما قد أكل منخريه. راح يضحك ويريق ويعبث مازحاً أمام "كوربان صاحب". جلب الرجل القهوة وأبرزت لنا المرأة تصاريح من ثلاثة "جنرالات- أصحاب"، تشهد على أنهم أناس مسالمون ذوو نيات طيبة. هاهي التصاريح، أيها "الصاحب". هل يعرف "الصاحب" الجنرالات الذين وقعوا عليها؟

لقد أقسموا بأن المكان كان خالياً من البوير. رفعوا أيديهم وحلفوا اليمين. كان وقت العشاء قد حان. وقفت قرب الشرفة مع سيكندر خان الذي كان يتشمّم مثل ابن آوى رائحة مفقودة ما. وأخيراً أخذني من ذراعي وقال: "أترى هناك! هناك الشمس على نافذة المنزل الذي أرسل الإشارات في الليلة الماضية. هذا المنزل يستطيع رؤية ذلك المنزل من هنا". ثم نظر إلى الهضبة المغطاة بالشجيرات من خلفه، واستنشق الهواء. عندئذ رقص الأحمق ذو الرأس المنكمشة إلى القرب مني ورمى برأسه إلى الخلف، ونظر إلى السقف وضحك مثل ضبع، وتكلمت المرأة البدينة بصوت مرتفع لتغطي على ضجة ما. بعد ذلك مررت إلى مؤخرة المنزل مدعياً أني أريد بعض الماء لأصنع الشاي، وشاهدت روث حصان جديداً على الأرض، وأن الأرض كانت مثلمة بآثار جديدة للحوافر. كانت "فشكة" واحدة قد

سقطت في التراب. بعدها ناداني "كوربان صاحب" بلغتنا قائلاً: "هل هذا كان جيد لصنع الشاي؟" وأجبت عارفاً مايعنيه: "هناك الكثير من الطباخين في المطبخ. اركب وامض يابنيّ. "ثم عدت وقلت مبتسماً للمرأة: "حضّري الطعام، وحين نكون قد أرخينا سروجنا سنعود لنأكل". ولكنه قال لرجاله: "ابتعدوا عن هذا المكان!" لا. لم يوجه بندقيته إلى الرجل العجوز والمرأة البدينة. لم يكن ذلك دأبه. رفع أحد الحمقى من "الدورو موت" صوته، إذ كان جائعاً، ليجادل في أمر الهروب، وقبل أن نركب جيادنا، انهمرت طلقات كثيرة من السقف: من بنادق أقحمت في السقف المصنوع من القش. عند هذا سرنا عبر وادي الحجارة، وأطلق علينا النار رجال من الوادي الصغير شديد الانحدار وكذلك من سقف المنزل -كانت طلقات كثيرة حتى أنها بدت كقرع الطبول في التلال. ثم قال سيكندر خان وقد انحنى فوق حصانه: "هذه اللعبة ليست لنا وحدنا، ولكنها لبقية "الدورو موت". قلت: "اسكت. ابق في مكانك!" فقد كان مكانه خلفي، وكنت أسير بحصاني خلف "كوربان صاحب". ولكن تلك الرصاصات الجديدة كانت قادرة على اختراق خمسة رجال على صف واحد! لمن نصب -ولا واحد منا- ووصلنا إلى تلة الصخور وتفرقنا بين الصخور، والتفت "كوربان صاحب" في سرجه و قال: "انظروا إلى الرجل العجوز!" كان ذاك واقفاً في الشرفة يطلق النار بسرعة من بندقية، والمرأة إلى جواره والأبله أيضاً، وكل منهما يحمل بندقية. ضحك "كوربان صاحب"، وأمسكت به من رسغه، ولكن مصيره المحتوم كان قد كُتب في تلك الساعة. مرت الرصاصة من تحت إبطي وأصابته في كبده، وقد جذبته إلى الخلف بين صخرتين كبيرتين منحدرتين. "كوربان صاحب"، "كوربان صاحبي!" من الوادي الصغير شديد الانحدار خلف المنزل ومن التلال جاء البوير بأعداد تنوف عن المائة، وقال سيكندر خان: "الآن نرى معنى إشارة الليلة الماضية. أعطني البندقية". وأخذ بندقية "كوربان صاحب" -في حرب الحمقى هذه فإن الأطباء فقط هم من يحمل السيوف -وارتمى على بطنه ليسدد، ولكن "كوربان صاحب" التفت إليه وقال: "إهدأ. هذه حرب أصحاب". ثم رفع "كوربان صاحب" يده هكذا ثم دارت عيناه في محجريهما باتجاهي وسقيته بعض الماء حتى يموت على نحو أسرع. ومع الماء تلقت روحه الإذن..

هكذا جرت حربنا أيها "الصاحب". نحن "الدورو موت" كنا على القمة نشق

طريقنا من الشمال إلى الجنوب حيث كان الجزء الأكبر من قوتنا، وكان البوير في واد يشقون طريقهم من الشرق إلى الغرب. كان هناك أكثر من مائة منهم، وكان رجالنا عشرة، ولكنهم استطاعوا أن يبقوا البوير في الوادي وهم يشقون الطريق على امتداد القمة نحو الجنوب. رأيت ثلاثة من البوير يسقطون أرضاً في العراء. ثم اختبؤوا جميعاً وراحوا يطلقون النار بكثافة على الصخور التي كانت تخفي رجالنا. ولكن رجالنا كانوا أذكياء ولم يظهروا أنفسهم، إنما راحو يتحركون مبتعدين، ودائماً باتجاه الجنوب. وقد انسحب ضجيج المعركة جنوباً، حيث كنا قادرين علي سماع صوت المدافع الكبيرة. وهكذا هبط الظلام الحالك، وجد سيكندر خان جحراً كبيراً عتيقاً لابن آوى بين الصخور، وفيه زلقنا جثمان "كوربان صاحب" عمودياً. أخذ سيكندر خان منظاره، وأخذت أنا منديله وبعض الرسائل وشيئاً معيناً كنت أعرف أنه معلّق حول رقبته، وإن سيكندر خان شاهد على أني لففتها جميعاً بالمنديل. ثم أقسمنا اليمين معاً، ولبثنا ساكنين، ورحنا نتفجّع على "كوربان صاحب". بكى سيكندر خان حتى الفجر، حتى هو "الباثاني" المحمدي! وطوال تلك الليلة رحنا نسمع إطلاق النار إلى جهة الجنوب، وحين انبلج الفجر كان الوادي كله مليئاً بالبوير في عربات وعلى أحصنة. تجمعوا عند المنزل، كما كنا قادرين على مشاهدتهم عبر منظار "كوربان صاحب"، وقد راح الرجل العجوز، الذي أظنّ أنه كان قسيساً، يباركهم ويعظ حول الحرب المقدسة، ملوّحاً بذارعه. وراحت المرأة العجوز تقدم القهوة بينما الأبله يطفر بينهم مرحاً ويقبل جيادهم. في الوقت الحاضر رحلوا مسرعين. ذهبوا إلى الجبال واختفوا. ثم خرج عبد أسود وغسل عتبة الباب بماء لامع. رأى سيكندر خان عبر المنظار أن البقعة كانت دائماً، وضحك قائلاً: "يقبع هناك جرحى. لابدّ من الانتقام.

حوالي الظهر رأينا دخاناً رقيقاً وعالياً باتجاه الجنوب، وهو دخان أشبه بما ينطلق من منزل يحترق تحت نور الشمس، وقال سيكندر خان الذي يعرف كيف يشق طريقه عبر جبل: "أخيراً أحرقنا منزل بائع اليقطين الذي انطلقت منه الإشارة". قلت: "ما الفائدة الآن وقد ذبحوا ابني؟ دعني أتفجّع". كان الدخان عالياً وخرج الرجل العجوز، كما رأيت، إلى الشرفة ليراه، وهزّ قبضتيه باتجاهه. وهكذا قبعنا حتى الشفق دون طعام أو ماء، فقد كنا قد أقسمنا على الصوم عن الأكل أو الشرب حتى ننجز المسألة. كان لا يزال معي القليل من الأفيون، فأعطيت منه

سيكندر خان النصف لأنه كان يحب "كوربان صاحب". وحين حلّ الظلام شحذنا سيوفنا على صخرة طرية معينة، وهي إذ تمزج مع الماء تشحذ الفولاذ جيداً، وخلعنا أحذيتنا ومضينا إلى المنزل ونظرنا عبر النوافذ بهدوء شديد. كان الرجل العجوز جالساً يقرأ في كتاب بينما تجلس المرأة عند المدفأة؛ أما الأبله مضطجعاً على الأرض ورأسه على ركبتها، وكان يعدّ أصابعه ويضحك، وتضحك هي ثانية. لذلك عرفت أنهما أم وابن، وضحكت أنا أيضاً، فقد كنت قد ظننت ذلك حين طالبت سيكندر خان بحياتها وجثتها لدى مناقشتنا مسألة الغنائم. ثم دخلنا بسيوفنا المجردة.. وبالفعل، فإن هؤلاء البوير لايفهمون الفولاذ، فقد أسرع الرجل العجوز نحو البندقية التي في الزاوية، ولكن سيكندر خان صدّه بضربة من سطح السيف على يديه، فجلس أرضاً ورفع يديه، ووضعت أصابعي على شفتيّ لأشير لهم أن يصمتوا. ولكن المرأة بكت وتحرك شخص ما في غرفة داخلية، وفتح باب، ووقف رجل، ملفوف الرأس بخرق، يعبث بمسدس بكل غباء. سقط رأس كله داخل الباب، ولم يتبعه أحد. كانت ضربة جميلة جداً من شخص باثاني! ثم هدؤوا، وراحوا يحدقوا إلى الرأس الذي على الأرض، وقلت لسيكندر خان: "أحضر حبالاً! لن ألوّث سيفي حتى لأجل كوربان صاحب". وهكذا ذهب ليفتش عن حبال وعاد مع ثلاثة حبال طويلة من الجلد، وقال: "هناك أربعة جرحى مضطجعون في الداخل، ولاشك أن كل واحد منهم يحمل تصريحاً من جنرال"، ثم مط الحبال وضحك. ربطت يديّ الرجل العجوز خلف ظهره وكذلك يدي الأبله دون رغبة، فقد ضحك في وجهي وكاد يعبث بلحيتي. عندها عادت المرأة ذات عيني الخنزير وفك الخنزير نحو الأمام، وقال سيكندر خان: "هل أضرب أم أوثق؟ كانت ملكاً لك عند القسمة". قلت: "أمسك! لقد صنعت سلسلة لربطها. افتح الباب". دفعت الاثنين عبر الشرفة إلى الظل الأشد عتمة لشجرات الشوك، وتبعت على ركبتيها وتمددت على الأرض، وراحت تعبث بأصابعها بحذائي وتعوي. ثم حمل سيكندر خان المصباح قائلاً إنه كبير الخدم ويودّ أن ينير المنضدة. وقد بحثت عن غصن يحمل الفاكهة. إلاّ أن المرأة أعاقتني كثيراً بصراخها وحركاتها، وراحت تتحدث بسرعة بلغتها، فأجبتها بلغتي: "أنا ثاكل الليلة بسبب غدركم، وابني كان ممدوحاً بين الرجال ومحبوباً من النساء. كان سينجب رجالاً وليس حيوانات. أمامك سنوات تعيشينها أكثر مما لديّ، ولكن حزني هو الأعظم".

انحنيت لأتأكد من الأنشوطة على رقبة الأبله، ثم رميت نهاية الحبل فوق الغصن، ورفع سيكندر خان المصباح حتى ترى هي جيداً. ولكن ظهرت فجأة قليلاً خلف نور المصباح، روح "كوربان صاحب". كان يرفع يده إلى جنبه، حيث أصابته الرصاصة، ويرفع الثانية أمامه هكذا، وقال: "كلا. إنها حرب أصحاب!" وقلت: "انتظر قليلاً يابنيّ، وسوف تنام". ولكنه اقترب أكثر، ممتطياً، نحو عينيّ وقال: "كلا. إنها حرب أصحاب". وقال سيكندر خان: "هل هو ثقيل جداً؟" ثم وضع المصباح ورجع إليّ. وبينما كان يستدير ليرقب الحبل، وقفت روح "كوربان صاحب" ضمن مسافة ذراع منا، وكان وجهه غاضباً جداً، وقال للمرة الثالثة: "كلا. إنها حرب أصحاب!. وهبت ريح صغيرة أطفأت المصباح، وسمعت أسنان سيكندر خان تصطك في رأسه.

لذلك بقينا جنباً إلى جنب والحبال في أيدينا، لفترة طويلة جداً، لأننا لم نستطع التلفظ بأي كلمات. ثم سمعت سيكندر خان يفتح زمزميته ويشرب. وحين أطفأ ظمأه، مرّرها لي وقال: "نحن في حلّ من قسمنا". لذلك شربت وانتظرنا معاً الفجر في ذلك المكان الذي كنا نقف فيه، والحبال في أيدينا. بعد أن صاح ثالث ديك سمعنا حوافر الخيل وعربات المدافع من بعيد جداً، وما أن وصل النور انفجرت قذيفة على عتبة المنزل، وسقط سقف "الأنداه" المغطى بالقش واحترق أمام النوافذ. وقلت: "ماذا عن البوير الجرحي في الداخل؟" وقال سيكندر خان: "لقد سمعنا الأمر. إنها حرب "أصحاب". قف هادئاً. "ثم وصلت قذيفة أخرى: خط جيد ولكنه قصير، ونثرت الغبار علينا حيث كنا نقف" ثم وصلت عشر من القذائف الصغيرة السريعة من المدفع الذي يتكلم مثل شخص فأفاء: أجل، يسميه "الأصحاب": "بومبوم"، وانهارت مقدمة المنزل مثل أنف وذقن رجل عجوز مهمهم، ثم سقطت واجهة المنزل. ثم قال سيكندر خان: "لو كان مصير الجرحى الموت في الحريق، فلن امنع ذلك: "ثم مرّ نحو مؤخرة المنزل وعاد ووراءه أربعة من البوير الجرحى؛ كان اثنان منهم لا يقدران على المشي منتصبين. وقلت: "ما الذي فعلته؟" قال: "لم أحادثهم ولاوضعت يدي عليهم. لقد تبعوني على أمل الرحمة". قلت: "إنها حرب "أصحاب" ". فلينتظروا الرحمة من "الأصحاب". وهكذا تمددوا بهدوء، الرجال الأربعة والأبله والمرأة البدينة، تحت شجرة الشوك، وراح المنزل يحترق بضراوة. ثم بدأ الصوت المألوف للخراطيش يصدر عن السقف: واحدة أو اثنتان في البداية،

ثم سيل منها، وأخيراً ضجة عالية واحدة وطار السقف هنا وهناك، وراح الأسرى يزحفون جانباً من شدة الحرارة التي كانت تذبل أشجار الشوك، وكذلك بسبب قطع الخشب والآجر التي كانت تتطاير عشوائياً. ولكني قلت: "هدوءاً! هدوءاً! كونوا "أصحاباً"، وهذه حرب "أصحاب"، يا أيها "الأصحاب" ". لايوجد أمر يقول إن عليكم أن تغادروا هذه الحرب. لم يفهموا كلماتي. ومع ذلك فقد انصاعوا للأمر وعاشوا للأمراء وعاشوا.

والآن وصل خمس من فرسان "كوربان صاحب"، وكان أحدهم يتكلم لغتي، إذ كان قد أبحر من كلكوتا مراراً مع الأحصنة. لذلك حكيت له حكايتي كلها، مستخدماً لغة السوق التي يفهمها نوعه من "الأصحاب". وفي النهاية قلت: "لقد وصلنا أمر من الأموات بأن هذه حرب "أصحاب". وأنا أستشهد بروح "كوربان صاحبي" لتشهد على أني أسلم إلى عدالة "الأصحاب" هؤلاء "الأصحاب" الذين أثكلوني. ثم أعطيته الحبال وسقطت دون إحساس، وقلبي مترع بالأسى، ولكن بطني كانت فارغة، باستثناء ذلك المقدار الضئيل من الأفيون.

وضعوني في عربة مع أحد الجرحى، وبعد فترة فهمت أنهم كانوا يقاتلون البوير منذ يومين وليلتين. كان الأمر كله مصيدة كبيرة، أيها "الصاحب"؛ ونحن مع "كوربان صاحب"، لم نشهد منها سوى الحافة الخارجية. كانوا غاضبين جداً، "الدورو موت"، غاضبين جداً بالفعل. لم يسبق لي أن رأيت "أصحاباً" بهذا الغضب. وقد دفنوا "كوربان صاحب" حسب طقوس معتقده فوق القمة المطلة على المنزل، وتلوت أنا الصلوات الملائمة للمعتقد، وصلى سيكندر خان بأسلوبه وسرق خمس شمعات إشارة، لكل واحدة منها ثلاث فتائل، وأنار القبر وكأنه قبر وليّ في يوم جمعة. بكى بمرارة شديدة طوال تلك الليلة، وبكيت معه، وأمسك بقدميّ ورجاني أن أمنحه ذكرى من "كوربان صاحب". لذلك قسمت أحد مناديل "كوربان صاحب" إلى نصفين -ليس المناديل الحريرية، فتلك أعطته إياها امرأة معينة. كما أعطيته زراً من معطف وحلقة فولاذية لا قيمة لها كان "كوربان صاحب" يضع فيها مفاتيحه، وقد قبلها ووضعها في صدره. ولديّ البقية هنا في هذه الرزمة الصغيرة، وعليّ أن أحصل على الأمتعة من الفندق في كيب تاون: أرسلنا أربعة قمصان للغسيل، ولكننا لم نستطع انتظارها حين توغلنا في البلاد. وعليّ أن أعطيها جميعاً إلى "الكولونيل- صاحب" خاصتي في سيالكوت في البنجاب. إن ابني قد مات:

"بابا"ي قد مات!...

كنت أستطيع القدوم من قبل؛ فما كانت هناك حاجة إلى البقاء، فالابن قد مات. ولكننا كنا بعيدين عن السكة الحديدية، وكان "الدورو موت" أشبه بالأخوة لي، وكنت قد بدأت أنظر إلى سيكندر خان على أنه صديق نوعاً ما، وقد حصل لي على حصان وركبت معهم. ولكن الحياة قد غادرت. والله يعلم ما كانوا يسمونني: حاجباً أو "تشابراسي" (مراسلاً) أو طباخاً أو كنّاساً، لم أعرف ولم أكترث. ولكن سررت ذات مرة. عدنا خلال شهر بعد جولات واسعة إلى ذلك الوادي نفسه. كنت أعرفه حجراً حجراً، وذهبت إلى القبر، وكان "صاحب" ماهر من "الدورو موت" (تركنا مجموعة واحدة هناك لمدة أسبوع لترويض أولئك الناس أصحاب التصاريح) قد نقش كلمات على صخرة عظيمة. وقد ترجموها لي، وكانت نكتة من شأن "كوربان صاحب" نفسه أن يحبها. أوه! لديّ الكلمات منسوخة هنا جيداً. اقرأها بصوت عال أيها "الصاحب"، وسوف أشرح النكات. هناك اثنتان جيدتان هنا. ابدأ أيها "الصاحب":

في ذكرى

وولتر ديسيز كوربين

الكابتن المرحوم من فوج فرسان البنجاب الواحد والأربعين بعد المائة

هذا هو الغورغاون ريسالا.، تابع أيها "الصاحب".

الذي قتل غيلة وغدراً قرب هذا المكان

بتواطؤ من المرحوم

هندريك ديرك أويس

قسيس من قساوسة الرب

أقسم ثلاث مرات قسم الحياد

وابنه بابيت

هذا النصب الصغير

آمه! هذه هي النكتة الأولى. على "الصاحب" أن يرى هذا النصب الصغير!

قد أنجز جزئيا

وكاعتراف غير ملائم بخسارتهم

من قبل بعض الرجال الذين أحبوه

هذه هي النكتة الثانية. وهي تعني أن أولئك الذين سيرغبون بالنظر إلى نصب تذكاري ملائم لأجل "كوربان صاحب" عليهم أن ينظروا إلى المنزل. ويا أيها "الصاحب" المنزل لم يعد موجوداً ولا البئر ولا الخزان الكبير الذي يسمونه سداً، ولا أشجار الفاكهة الصغيرة و لا القطيع. لايوجد أي شيء إطلاقاً أيها "الصاحب"، عدا شجرتين أذوتهما النار. والبقية أشبه بالصحراء هنا -أو هي أشبه بيدي- أو بقلبي. خواء أيها "الصاحب"- الكل خواء!.

□

راديار كيبلينغ

ولد راديارد كيبلينغ ابن جون لوكوود كيبلينغ مؤلف "الحيوان والإنسان في الهند" في بومباي في عام (١٨٦٥). تلقى تعليمه في كلية يونايتد سيرفيسيز، ويستورد هو! وقد انخرط في العمل الصحفي في الهند من عام ١٨٨٢ إلى عام ١٨٨٩!. وترتكز شهرته جوهرياً على قصصه القصيرة التي تعالج الهند والبحر والغابة وحيواناتها، والجيش والبحرية وعدداً كبيراً من المواضيع الأخرى. أما شعره المتنوع من حيث الموضوع كما هو نثره فقد تمتع أيضاً بشعبية كبيرة. ومن بين منشوراته الأكثر شعبية "حكايات بسيطة من الجبال" (١٨٨٨) و "معوق مدى الحياة" (١٨٩١) و "أغاني غرفة البرّاكة" (١٨٩٢) و "كيم" (١٩٠١).

نال كيبلينغ جائزة نوبل للآداب في عام (١٩٠٧) وتوفي في عام (١٩٣٦).

□□□

البطة في الزجاجة

قصة الكاتبة الألمانية: كاتيا لانغه - ميللر

■ ترجمة: عدنان حبال ■

في ١٩٩٥/١٢/٢٢ أي ثمانية أيام قبل وفاته زرت الكاتب الدرامي هاينر ميللر في المستشفى عند نهر الايزار "في ميونيخ وقعدنا إلى طاولة في الكافتيريا المملوءة دوماً بالزبائن الذين لا يبدو عليهم المرض ويرتدون البذلات الزاهية الصيفية وبرانص السباحة، والسبب هو أن المرء يستطيع هنا فقط بين جميع مرافق المستشفى الحصول على مشروب فقير نسبياً بالكحول ويعتبر نوعاً من أنواع الشامبانيا من ماركة "موم" في زجاجات صغيرة "بيكولو".

وفي كل مرة كان صديقي هاينر مرتديا ملابسه كما لو أنه سيخرج من هنا على الفور، ويومها كان يلبس معطفاً وسترة صوفية وكنزة واسعة جداً سوداء من نوع "الشانيل" كان بعنقه الطويل العاري ووجهه الشاحب النحيل وأنفه المحدّب وعينيه المتسعتين من خلال زجاج نظارته السميكة، يبدو وكأنه صقر فتي..

تحدثنا قليلاً وطالت فترات الصمت بين أسئلة هاينر، ذات المقطع الواحد والتي تلقفتها منه شاكراً، وأجوبتي عنها التي حرصت على أن تكون مرحة مسلية، وبعدها لا أدري متى تماماً، ربما بعد أن احتسى هاينر زجاجتين وأنا ثلاثة من "الموم" تحدثت عن صديق روى لي قصة ومات بعد ذلك بوقت قصير.

-"متى حدث ذلك؟" سألني هاينر.

فقلت له إن هاري الذي يعرفه هاينر معرفة سطحية قد توفي منذ سنتين ورويت كيف أنني زرته مراراً في المستشفى وكيف كان يطلب مني أن أسليه

وأخفف عنه بحديثي وكلماتي فقط، لأنه لم يرد أن يقرأ ولا أن يشاهد التلفزيون، حتى نفذ صبري ذات يوم وقلت له:

-"لقد قصصت عليك الكثير والآن جاء دورك "فأجاب هاري:

-"ولكني لا أعرف سوى قصة واحدة

وقلت لجليسي هاينر:

لقد قص هاري يومها القصة التالية وهي قصة تعود إلى تراث إحدى الطوائف الدينية اليابانية تدعى طائفة "الزين" سمعها هاري في السجن من مدرب الكاراتيه التايواني وسأحاول، هكذا قلت لهاينر، أن أسرد القصة تماماً كما سمعتها من هاري.

-كان هناك معلم وتلميذه، وقد حصل المعلم على تلميذه هذا بعد أن التقطه من أحد الشوارع كما يفعل عادة أولئك المعلمون المتشردون، وربما كان التلميذ يتيماً وسعيداً بأنه وجد من يهتم به ويرعاه.

ولازم معلمه كظله وقد كان قوي البنية حسن المعشر وذكياً فأصبح تلميذ المعلم المفضل والأحبُ إلى قلبه. صارا يتسولان معاً ويتدربان في وقت الفراغ على اليوغا والكونغ فوويناماان في خيمتين صغيرتين متجاورتين وذات صباح خرج التلميذ مسروراً من خيمته فرأى المعلم متخذاً شكل وردة اللوتوس وقاعدا خلف زجاجة بدت للوهلة الأولى عادية جداً، خضراء فاتحة يضيق عنقها الطويل وتتسع ليترين من الماء، وماذا في الأمر؟؟ كان داخل الزجاجة بطة حية بأجنحتها وسيقانها وأقدامها وبوزها الكبير.

-ما نوع هذه البطة؟ سألني هاينر

-ما أدراني، ربما بيضاء مثل البط الذي يتجول أمامنا في كل مكان

وسأل هاينر مدهوشا ثانية

-هل هي بطة آسيوية؟

قلت له الأمر الآن سواء.. وتابعت سرد القصة:

رمق المعلم تلميذه بنظرات قاسية غير معتادة وسأله:

-ما رأيك؟ كيف دخلت البطة في هذه الزجاجة؟

وحدق التلميذ في الزجاجة من جميع جوانبها ورأى البطة داخلها وهي ترفرف وتنقنق" -معلمي.. ليس هذا ذنبي ولم أفعل شيئاً بالتأكيد، وليس لي أية علاقة بهذا الأمر، وأنا.." لكن المعلم قاطعه وفعل شيئاً لم يفعله من قبل تجاه تلميذه المفضل، فقد أمسك بتلابيبه ورفعه عالياً وراح يلكمه في بطنه وعلى وجهه مرات عديدة ثم تركه يسقط أخيراً على الأرض مثل كيس مملوء بالفول المنقوع وغادره مبتعداً، زحف التلميذ إلى خيمته وظل فيها وقتا طويلاً يبكي بمرارة من الألم ومن الهم والقلق.. ماذا جرى لمعلمه الطيب وكيف وصلت إليه تلك الزجاجة؟ وكيف صارت البطة داخلها؟ وحاول التلميذ أن يستوعب هذه المسألة لكنه غط لشدة التعب والارهاق في نوم عميق.

وصحا في اليوم التالي مع طلوع الفجر كمن أوقظ من كابوس شرير، راح يدعك عينيه خارجاً إلى الخلاء ليقضي حاجة، فمن وجد يا ترى بين الخيمتين قاعدا متيقظاً منتصباً في قعدته مثل شجرة وراء الزجاجة نفسها والبطة داخلها تنقنق بما يشبه الهمس؟ وجد المعلم طبعاً، الذي راح يكرر سؤاله ساخراً:

-"ماذا الآن؟ هل عرفت كيف دخلت البطة الزجاجة؟"

أجابه التلميذ مضطرباً جداً:

-فكرت بذلك كثيراً يا معلمي وبحثت ودرست: ربما فعل ذلك معلم آخر غيرك أكبر منك وأمهر أو كان نافخ زجاج من دير "تشين جانغ" استطاع أن ينفخ الزجاجة بشفتيه المدربتين حول البطة فاحتواها في الداخل ثم.." وقاطعه المعلم ثانية وراح يهزه بعنف ويضربه بضراوة وباستمرار حتى فقد التلميذ المسكين وعيه وسقط على الأرض مغشياً عليه".

وقاطعني الآن هاينر متسائلاً:

-"والبطة؟ كيف ظلت على قيد الحياة؟"

قلت له: "إن البط حيوان طري لين، وربما سكب لها المعلم في الزجاجة بعض ما تأكله من بقايا الكعك أو ديدان المطر أو شيء كهذا أضاف هاينر يقول:

-كذلك بعض الماء للشرب والسباحة أليس كذلك؟

لكني لم أجب عن أسئلته حول البط واستغربت جداً اهتمامه بها لأنني لم ألاحظ لديه حتى ذلك الوقت أي حب للحيوان أو رفق به على الأقل، وتابعت قصتي:

-"عندما عاد التلميذ إلى وعيه كان المعلم قد اختفى عن الأنظار وهكذا زحف التلميذ بصعوبة وقد أصيب بجروح ينزف منها الدم بغزارة وبكسر ضلعين على الأقل في صدره وهو يعاني من الآلام الشديدة، متجهاً إلى خيمته حيث لم يستطع أن يفكر أو أن ينام، وظل زمناً غير محدود ملتصقاً بفراشه المصنوع من البامبوس وهو يبكي ويئن كان ثمة إيضاح واحد، هو أن معلمه فقد عقله وجن، والحل الوحيد هو أن يغادر المكان فوراً مهما كلفه الأمر، ليس بسبب جروحه فقط بل وللابتعاد عن المعلم الذي صار وحشاً مؤذياً رغم صعوبة فراقه على قلب التلميذ الذي بدأ يحزم تحت وطأة ألمه أشياءه الخاصة السبعة ويمشي على رؤوس أصابع قدميه، ولكنه لم يكد يمد رأسه في الليل البهيم عديم النجوم حتى أُنشبت في قبة جلبابه المُبللة بالعرق أصابع يد كانت يد المعلم طبعاً ومن غيره؟ وقد عوى مثل ساخرة عجوز يقول:

-"هكذا إذن؟ تريد أن تنجو بنفسك أيها الجاحد التافه الأحمق؟ ولكن قبل ذلك عليك أن تحل مسألتك وتخبرني كيف دخلت البطة إلى الزجاجة؟"

قال التلميذ بصوت متهدج مخنوق:

-"أنت لم تعد الآن معلمي لأنك قفزت في صحن الرز (أي خنت أمانة الخبز والملح..) ولن أتركك تضربني حتى الموت، ولا يهمني على الإطلاق كيف دخلت البطة المعتوهة إلى الزجاجة، سأنطلق الآن.." وترك المعلم التلميذ لحظة أسرع بعدها ليحيط به بين ذراعيه ويخاطبه بصوت هادئ وضعيف:

-"يا تلميذي العزيز لقد احتجت هذه المرة وقتاً طويلاً، ولقد تألمت أنا أيضاً للضرب الشديد الذي اضطررت لمعاملتك به حتى أمكنك أخيراً أن تفهم، والآن سيعود كل شيء خيراً كما كان.."

وقلت لهاينر إن القصة تنتهي هنا فسألني مهمهماً:

-والبطة؟؟

-البطة البطة البطة؟ ماذا تريد أنت أيضاً من البطـة؟ هذه هي الخدعة التي تتضمنها قصص تلك الطائفة المسماة زين ليس للبطة أية أهمية في القصة، لكن الاهتمام يتركز ظاهرياً عليها وحدها..

-"ظاهرياً؟ ما هي هذه الظاهرية؟

-"أنت فهمت القصة طبعاً أليس كذلك؟ أعني فهمتها بمضمونها الذي تمتاز به قصص طائفة "الزين" فهي تحمل دائماً موضوعاً أو درساً معيناً ما..

-"أعتقد أنني فهمت ولكن قل أنت أولا.."

-أنا لم أفهم القصة وقتها ولم أستطع أن أسأل هاري أي شيء عنها كنت ساعتها مثل ذلك التلميذ ولم أفكر أيضاً في سؤال كيفية دخول البطة إلى الزجاجة، حتى أنني لم أفهم لماذا أصبح هذا السؤال عديم الأهمية تماماً في النهاية، بعد ذلك حصلت على الكتاب الذي يحتوي اثنتين وتسعين قصة من قصص "الزين" وبحثت فيه عن قصة البطة ثم وجدت في آخر الكتاب تفيسراً لها وقرأته عدة مرات.. انتظر كان التفسير هكذا:

-"ادراك الذات هو أهم عناصر حياة كل من يسعى نحو انفتاح البصيرة، وعلى المرء أن يحترم ويقدر معلمه الذي يساعده على هذا الإدراك، ولو لم يستطع فهمه في يوم من الأيام، ولكن ليس ثمة إدراك للذات مهما كان عميقاً وليس ثمة معلم مهما كان جيداً يستحقان أن يتحمل الإنسان من أجلهما أو من قبلهما مباشرة أية إهانة أو شتيمة أو معاملة سيئة مهما كانت الظروف..

قال هاينر مهمهماً كعادته:

-قصة جيدة، ولكن مع هذا لو أن التلميذ آخر مرة، عندما أراد الانفصال عن معلمه لو أنه على الأقل حطم تلك الزجاجة، من أجل خاطر البطة التي كانت ستستطيع الخروج والابتعاد عن هذين الأبلهين. لو حدث ذلك لكانت القصة أفضل"..

□□

▱ تعريف بالكاتبة كاتيا لانغه -ميللر

-ولدت في ١٩٥١/٢/١٣ في برلين الشرقية، وبعد تسع سنوات طردت من مدرسة "برلين- فريدريش هاين التاسعة عشرة "بسبب" تصرفاتها اللااشتراكية"، وأنهت الصف العاشر في مدرسة أخرى، ثم تعلمت مهنة تنضيد الحروف للطباعة، وعملت أربع سنوات في صحيفتي "بيلد تسايتونغ" و"برلينر تسايتونغ".
-انتقلت للعمل بعد ذلك ست سنوات في عدد من المشافي النسائية النفسانية بصفة مساعدة تمريض ورعاية، ثم في "المستشفى المختص بمعالجة الأمراض العصبية والنفسانية في برلين- هيرتسبيرغه"
-درست في معهد الآداب (يوهانس ر. بيشر) في لايبتسيغ في الأعوام ١٩٧٩-١٩٨٢، وعملت في عامي ١٩٨٢-١٩٨٣ في مصنع السجاد ويلهلم بيك الذي أقيم في "أولان باتور" في جمهورية مونغوليا الشعبية.. ثم حصلت بعد عودتها على تصريح بالسفر، وهاجرت في تشرين الثاني ١٩٨٤ إلى برلين الغربية.
-صدر عام ١٩٨٦ كتابها الأول الخاص بها بعنوان: "معاناة الألم كما في الحياة" بواسطة دار النشر س. فيشر -فرانكفورت، وحصلت على جائزة "انغبورغ باخمان" لمدينة كلاغنفورت.
-عام ١٩٨٧ تمثيليتان إذاعيتان وعمل في الدراما المسرحية وكتابة زاوية في مجلة "المسرح اليوم"
-عام ١٩٨٨ قصة (كاسبار ماوزر -الجبن أمام الصديق) نشرتها دار كيبنهوير وفيتش في كولونيا.
-في عامي ١٩٨٩-١٩٩٠ حصلت على جائزة كتاب مدينة بيرغن انكهايم -فرانكفورت
-عام ١٩٩٠ صدرت قصة (كاسبار ماوزر) في كتاب جيب عن الناشر س. فيشر
-في عامي ١٩٩٠-١٩٩١ بعثة لدراسة الآثار الأدبية الألمانية في جامعة دارمشتات وفي "البيت الألماني" في نيويورك.
-١٩٩٥ صدرت لها القصة الأطول في جزأين بعنوان "حب الحيوان قبل الأوان" عن دار النشر كيبنهوير وفيتش في كولونيا، وتمّ اختيارها عامي ١٩٩٣-١٩٩٤ كواحد من الآثار الأدبية الألمانية في مدينة دار مشتات.
-١٩٩٥ حصلت على جائزة (ألفريد دوبلين) عن نص "حب الحيوان قبل الأوان"
-منذ عام ١٩٩٦ تحرير زاوية أدبية في مجلة "تسايت ماغازين".
-١٩٩٨ في فصل الربيع الدراسي أستاذة ضيفة على معهد ماسكوسيت للتكنولوجيا في جامعة كامبريدج الولايات المتحدة الأمريكية.
-العمل حالياً في كتابة رواية "منضدو الحروف" التي سوف تصدر عام ٢٠٠٠
-استضافها اتحاد الكتاب العرب سنة ١٩٩٨ حيث ألقت محاضرة حول "الأدب الألماني بعد الوحدة.

□□□

الحَظ (Luck)

مارك توين (Mark Twain)

■ ترجمة راتب مصطفى رسلان ■

حضرت مأدبةً في لندن على شرف أحد أشهر الرجال العسكريين الإنكليز في زمانه. لا أريد أن أذكر اسمه الحقيقي، وألقابه، لكن سأدعوه، فقط، الفريق اللورد آرثر سكورزبي: ي،سي، ك،س،ب، إلخ.. إلخ.

لم أستطع أن أصف فرحتي عندما رأيت هذا الرجل العظيم، الذائع الصيت، يجلس هناك بشحمه، ولحمه، والميداليات تكلل صدره. لم أقدر أن أصرف نظري عنه، لأن سمة العظمة الحقيقية قد بدت على وجهه بعيداً عن كل شهرته.

ولم أكن وحدي في هذه المشاعر التي انتابتني، فمئات عيون الشخصيات الهامة ذات المقام الرفيع، كانت معجبة به، وكل هذا الإعجاب الذي بدا، لم يف ولو بجزء صغير من حق هذا الرجل العظيم.

جلس بجانبي كاهن من أصدقائي القدامى، لم يكن هذا الرجل كاهناً دائماً، فخلال النصف الأول من حياته كان مدرساً في المدرسة العسكرية في "وول ويتش". كانت في عينيه نظرة غريبة عندما مال إلي وهمس": "الكلام بيننا- هذا الرجل أحمق بكل معنى الكلمة". وقد قصد بالطبع بطل مأدبتنا.

لقد صدمني كلامه، فما كنت لأصاب بالدهشة لو قال الكلام نفسه عن نابليون أو سقراط أو سليمان الحكيم! لكنني كنت واثقاً من أمرين بخصوص هذا الكاهن،

قوله الحقيقة دائماً، وحكمه الصائب على الرجـال. لذلك أردت أن أستكشف حقيقة بطلنا قدر ما أستطيع. وبعـد بضعـة أيـام سنحت لـي فرصـة التحدث مـع الكـاهن، وإليكم ما أخبرني إياه بالضبط: "منذ أربعين عاماً خلت كنت معلّماً في الأكاديمية العسكرية في "وول ويتش" عندما خضع سكورزبي الشاب لامتحانه الأول، حيث شعرت نحوه بغاية الأسف، عندما أجاب الجميع على الأسئلة بذكاء وامتياز، بينما هو -لماذا يا إلهي- لم يعرف أي شيء إن صح القول؟!

كان شاباً لطيفاً، وودوداً، وكان من المؤلم أن تراه واقفاً هناك كالأبله، يعطي أجوبة تدل على غباء، وجهل عجيبين. لقد علمت -طبعاً- أنـه إذا مـا امتحـن ثانية فإنـه سيرسـب، وبالتـالي سيطرد، لذلك قلت لنفسـي: مـن الخـير أن أساعده قـدر المستطاع.

أخذته جانباً، ووجدت أنه يعرف القليل، فقط، عن تاريخ "قيصر"، وبما أنه لم يعرف أي شيء آخر، بدأت تدريسه، وتدريبه، وأجريت لـه بعـض الاختبـارات، وجعلته يعمل كعبد مجذف في سفينة بحرية. أجل لقد جعلته يعمل مرة أخرى أكثر فأكثر على دراسة بضعة أسئلة متوقعة بخصوص "قيصر".

إن كنت ستصدقني؛ لقد نجح نجاحاً باهراً يوم الامتحان، بل ولقـد نـال إطـراء رفيعاً أيضاً، بينما نتف ريش الآخرين الأذكى منه بألف مرة.

لقد حالفه حظ عجيب فلم يسأل إلا عما درسته إياه، وإليـك حادثـة -كتلـك- لا تحصل إلا مرة كل مئة عام.

حسناً، لقد وقفت إلى جانبه خلال دراسته كلها وقفة أم مع ابنها المشلول، فقد كان ينقذ نفسه دائماً بمعجزة ما.

فكرت أن ما سيدمره في نهايـة المطـاف هـو الرياضيـات، فقررت أن أجعل نهايته أقل إيلاماً له ما أمكن- لقد دربته، وحشوت المعلومات في رأسه البليـد لعدة ساعات مركزاً على نمط معين من الأسئلة المتكررة، وبعد ذلك تركته يتحمل تبعة أعماله.

حسناً -يا سيدي- حاول أن تتخيل النتيجـة، لقد صعقت، واضطربـت عندمـا نال الجائزة الأولى، وكرم كل التكريم.

عذبني ضميري ليل نهار، فما كنت أفعله لم يكن نزيهاً، فما أردت إلا أن أجعل طرده أقل ألماً له، فقد كان ذلك من قبيل الإحسان ليس إلا. ولم يخطر ببالي أبداً، أن الأمور ستؤدي إلى مثل هذه النتائج الغريبة المضحكة. لذلك فكرت أن أمراً واحداً سيحدث بالتأكيد عاجلاً أم آجلاً: دماره التام لدى إجراء الاختبار الفعلي الأول.

في ذلك الوقت، اندلعت حرب القرم، شعرت أن أمر اندلاعها محزن له، فقد كان يمكن للسلم أن يمنح هذا "الحمار" فرصة النجاة من مأزق محرج محقق. لقد انتظرت بهلع حدوث الأسوأ. وها قد تم الأمر! وجعل ذلك رأسي يدور من الخوف، حيث عين برتبة كابتن "كابتن كل شيء"!

من كان يتصور أنهم سيلقون مثل هذه المسؤولية على عاتقه؟ آه.. كابتن؟! أحسست بشعري يشيب.

تأمل ماذا فعلت آنذاك! قلت لنفسي: إنني مسؤول عن هذا البلد، ولأجل هذا يجب أن أذهب معه، وأحمي الأمة منه بقدر ما أستطيع، لذلك التحقت بالخدمة معه، وانطلقنا بعيداً إلى ميدان المعركة.

وهناك -آه يا إلهي- كان الأمر مريعاً! أخطاء فادحة، وأغلاط فظيعة! لم يقم بفعل أي شيء إلا الأخطاء الفادحة. لكن، كما تعلم، لم يعرف أحد سر غبائه الحقيقي. طبعاً، الجميع أخطؤوا بحقه، وأساءوا فهم أخطائه. لقد رأوا أخطاءه الفادحة المعتوهة كأعمال عبقري. لقد فعلوا ذلك بأمانة!! فأصغر خطأ من أخطائه يجعل رجلاً راجح العقل يبكي، ويثور، ويهذي لأجله.

وثمة أمر أبقاني في حالة تعرق مستمر من الخوف، وهو أن كل خطأ فادح ارتكبه زاده مجداً وشهرة؟! ظللت أقول في نفسي: إلام سيؤول أمره إن اكتشفوا حقيقته في النهاية؟!، حتما سيكون ذلك شبيهاً بسقوط الشمس من السماء.

استمر سكورزبي بالترقي، وصعود سلم الرتب على أجساد أقرانه القتلى. وفي إحدى المرات نزل "الكولونيل" إلى إحدى المعارك في أشد اللحظات حرجاً. عندها ارتعدت أطرافي، لأن سكورزبي كان التالي في النسق الذي سيأخذ موقعه. قلت حينها: "الآن أزفت ساعتنا".

اشتد وطيس المعركة أكثر. وكان الانكليز وحلفاؤهم ينسجون بثبات من جميع أنحاء الميدان. احتل فوجنا موقعاً هاماً للغاية. وأي خطأ فادح الآن سيجلب كارثة كاملة. فماذا فعل سكورزبي هذه المرة؟

كل ما في الأمر أنه أخطأ بين يده اليسرى واليمنى؟! فقد جاءه أمر بالتراجع إلى الخلف ودعم ميمنة الجيش، وبدلاً من ذلك تقدم إلى الأمام وصعد أعلى التلة يساراً. كنا جميعاً فوق التلة قبل اكتشاف وإيقاف هذا التحرك المجنون. وماذا وجدنا؟

جيشاً روسياً كامل العتاد مطمئن البال كامنا متحفظاً! وماذا حدث؟ هل قضى علينا؟

ذلك بالضبط ما كان سيحدث في تسعين في المائة من الحالات. لكن شيئاً من هذا القبيل لم يحدث، فقد ظن أولئك الروسيون المباغتون أنه لا يمكن لفوج واحد بحد ذاته أن يأتي مستطلعاً هناك في مثل ذلك الوقت.

اعتقدوا أنه لا بد أن يكون الجيش الانكليزي بأكمله، فولوا الأدبار، وانطلقوا مذعورين فوق تلة؛ ونزلوا الميدان في فوضى عارمة، ونحن من خلفهم. وبغمضة عين حدثت أضخم هزيمة منكرة، وكارثة مروعة شاهدتها على الإطلاق؛ لقد قلب الحلفاء الهزيمة نصراً كاسحا، وباهرا.

راقب الماريشال كانروبرت الوضع، ورأسه يدور عجباً وفرحا. وفي الحال أرسل وراء سكورزبي، وطوقه بذراعيه، وضمه إلى صدره في ميدان المعركة على مرأى من جميع الجيوش.

لقد اشتهر سكورزبي في ذلك اليوم كعبقري عسكري محنك، حيث ملأ هذا اللقب العالم بمجده. ذلك المجد الذي لن يختفي إلا باختفاء كتب التاريخ.

إن لطيف، وودود كما كان دائماً، ولكنه لا يعرف ما يكفي ليعيش حياة هانئة ناعمة، لم يدركها من قبل. إنه أسمى مغفل في الكون.

وإلى الآن لم يعرف هذه الحقيقة سوى سكورزبي وأنا. لقد حالفه حظ غريب يوما بعد يوم، وسنة بعد سنة.

كان "جندياً لامعاً "في كل الحروب التي خضناها لسنوات عدة. لقد غطى حياته العسكرية كلها بالأخطاء الفادحة، وكان كل خطأ من هذه الأخطاء يجعله فارساً أو بارونا أو لورداً. أو ما شابه ذلك. انظر إلى صوره مكللاً بالأوسمة الوطنية والأجنبية.

حسناً يا سيدي، كل وسام من هذه الأوسمة كان سجلاً لغباء كبير ما. إنها دليل على أن أهم ما يمكن أن يحدث للإنسان هو أن يولد محظوظاً.

أقول ثانية -كما قلت لك في الوليمة-: "سكورزبي أحمق بكل معنى الكلمة")

□□□

Foreign Literature quarterly,
No 98, Spring 1999.
Twenty Fifth year.

Contents

Editorial, By Qamar Kaylani

Essays;

1. 'Latif Dokhoshaba and the translation of the theatrical text in. Iraq (1890-1939)', by Dr. Dia Khdayer, Faculy of Letters, Baghdad University.
2. 'Functionalism', by Oswald Dikro, tr. by Dr .Abdol karim Kabdani Berrashid, Talamsan Universiy, Algeria.
3. "Antoy Jalan and 'one Thousand Nights and one Night", by Dr. Abdol Wahid Sharifi, Wahran University, Algeria.
4. "Introduction to the travels of Ibn Batoutah" , By Vencent Montel. tr. by Dr. Mohammad 'Ali Dahish , Faculty of Letters, Mousil University and Zaydan Malallah al Hawass, Turkish Studies Center, University of Mousil.
5. "Eugene Unesco Writes for children", tr. by Dr. Nabil Abo Saab.

6. " Marina Tsifictayva from her letters", tr. by Dr. Nadia khust..
7. "Selected Poems by Marina Tsifitayeva", tr. by Thaer Zin al Din.
8. " The German Writer Hienrich Mann, his life and work", by Dr. Abdo Aboud Faculty of Letters,. University of Damascus.
9. "How Do We Read", by T. Tudorove, tr. by Humammad Nadim Khashfeh.
10. " Translator as Reader", by Alberto Manuel,. tr. by Thaer Deeb.

Story

1. "The Director of Lopeholes', by the Turkish Ironic Writer Muzafar Ego, tr. by Abdol Kader Abdolli.
2. " The War of the friends of 1901' by Radiar Kipling, tr. by Tawfik Al -Asadi.
3. "The Duck in the Bottle', by the German Writer Kathia Langheh Miller, Tr. by Adnan Habbal.
4. "Luck', by Mark Twain , tr, by Ratib Mustafa Raslan.

□□

الآداب الأجنبية، العدد ٩٨، صيف ١٩٩٩

السنة الخامسة والعشرون

المحتويات

الافتتاحية – الآداب الأجنبية : تجربة ...مع الترجمة – قمر كيلاني

المقال :

١- لطيف وخوشابا وترجمة النص المسرحي في العراق (١٨٩٠-١٩٣٩) الدكتور ضياء خضير . كلية الآداب جامعة بغداد.

٢- الوظيفية، بقلم أوضوالد ديكرو، ترجمة الدكتور عبد الكريم كبداني براشد، جامعة تلمسان، الجزائر.

٣- أنطوان جالان و"ألف ليلة وليلة"، الدكتور عبد الواحد شريفي، جامعة وهران، الجزائر.

٤- المدخل إلى رحلات ابن بطوطة، تأليف فينسنت مونتيل، ترجمة الدكتور محمد علي داهش، كلية الآداب جامعة الموصل وزيدان مال الله الهواس، مركز الدراسات التركية- جامعة الموصل.

٥- يوجين يونيسكو يكتب للأطفال، ترجمة نبيل أبو صعب.

٦- مارينا تسفيتايفا من رسائلها. الدكتورة ناديا خوست.

٧- مختارات من أشعار مارينا تسفيتايفا، ترجمة: د.ثائر زين الدين.

٨- الكاتب الألماني هاينريش مان: حياته وأدبه. د.عبده عبود، كلية الآداب، جامعة دمشق.

٩- كيف نقرأ بقلم ت.تودوروف-ترجمة د.محمد نديم خشفة.

١٠- المترجم بوصفه قارئا، بقلم: ألبرتو مانويل، ترجمة: ثائر ديب.

القصة:

١- مدير الثغرات، قصة الكاتب التركي الساخر مظفر إزغو، ترجمة: عبد القادر عبد اللي.

٢- حرب أصحاب (١٩٠١) تأليف راديار كيبلينغ- ترجمة توفيق الأسدي.

٣- البطة في الزجاجة، قصة الكاتبة الألمانية، كاتيا لانفه ميللر، ترجمة عدنان حبال.

٤- الحظ قصة لمارك توين، ترجمة راتب مصطفى رسلان.